NUMER 9—12 ROCZNIK III KRAKÓW WRZESIEŃ 1934

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY PLASTYCE I ARCHITEKTURZE



PIOTR MICHAŁOWSKI — AMAZONKA (OLEJ) MUZEUM ŚLĄSKIE W KATOWICACH

NUMER POCZWÓRNY
ZAWIERA 92 STRON I 77 ILUSTRACYJ

CENA 4 ZŁOTE

„GŁOS PLASTYKÓW" jest organem Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Łodzi (uchwała I. Zjazdu Z. Z. P. A. P. w Warszawie z dnia 14. VI. 1933). Członkowie Związków Z. P. A. P. otrzymują „Głos Plastyków" bezpłatnie, pod warunkiem regularnego opłacania wkładek miesięcznych.

TREŚĆ NUMERU:

SOMMAIRE:

KRAKOWSKI ZWIĄZEK ZAWODOWY P. A. P pozostaje nadal wydawcą pisma, a redakcją zajmuje się Komitet redakcyjny w Krakowie przy współpracy kolegów, delegowanych przez Związki Zawodowe P. A. P. w Warszawie, Lwowie, Poznaniu i Łodzi.



Fot. W. Szymborski, Kraków

PIOTR MICHAŁOWSKI: GEN. DWERNICKI NA CZELE 2 P. UŁANÓW (Olej)
Muzeum Narodowe w Krakowie

TYTUS CZYŻEWSKI

MALARSTWO MICHAŁOWSKIEGO

(SPOWODU WYSTAWY W WARSZAWIE)

Często dziwne fatum kieruje losami wielkich malarzy. Cierniste życie Corot'a, i awantury, które przeżywał wielki Courbet, wygnany z ojczyzny — historja życia Cézanne'a, a u nas przykre fragmenty z życia Podkowińskiego — zapoznanie Władysława Ślewińskiego, Kotsisa i tylu innych. Oto zdawałoby się, że często życiem i losem wielkich artystów kieruje jakiś złośliwy demon, który miesza i przewraca cały ich żywot, aby nawet jeszcze po ich śmierci swą czarodziejską różdżką płatać różne figle i złośliwości.

Takiem psutem i mieszanem przez złośliwego demona, było życie malarza Piotra Michałowskiego.

Wielkich zdolności i wielkich nadziei co do swej karjery męża stanu i wpływowego dygnitarza za swej młodości, — później tułaczka u obcych — Paryż — i błyskawica sztuki, która nagle i niespodzianie rozjaśnia jego umysł i budzi genjusza wielkiego artysty.

Historja, jak widzimy niesamowita i gdy czytamy życiorys Piotra Michałowskiego, widzimy wyraźnie poprzez jego czyny, załamania się i wybuchy — mgławą postać demona — tego samego, który w tak złośliwy a zarazem genjalny sposób kierował życiem Courbet'a, Corot'a, Cézanne'a, Kotsisa, Podkowińskiego, Ślewińskiego i innych.

Główną cechą życia Michałowskiego było wyprzedzenie swej epoki. Wyprzedzał ją inteligencją, instynktem konstrukcji, jasną obserwacją, widzeniem bez ogródek świata zewnętrznego i pozbywaniem się zwolna fałszywego romantyzmu — realistycznem patrzeniem i zrozumieniem idei plastycznej. Za czasów Michałowskiego, t. j. za czasów jego młodości, hula romantyzm. Po pasterskiej, słodkiej a sztucznej uczuciowości, po pseudo-klasycznej awanturze francuskiego David'a — romantyzm ze swem kalectwem, to jest niemożnością zrozumienia realizmu, był epoką, która dużo obiecywała, ale dotrzymała mało. Michałowski był od wczesnej młodości otwartą, jasno myślącą głową. Widzimy z jego biografji, że imał się najprzód i za młodu zawodów praktycznych i realnych. Studjował matematykę i nauki przyrodnicze, filologję klasyczną i romańską i był w latach 1825—1830 kierownikiem oddziału górniczego w Komisji Skarbu przy boku ks. Lubeckiego w Warszawie. Było to zatrudnienie bardzo prozaiczne i zdawałoby się napozór nic nie mające wspólnego z życiem i zawodem artysty. Przychodzi powstanie listopadowe. Michałowski bierze w niem udział, a po katastrofie udaje się do Paryża, gdzie w atelier Charleta pracuje nad malarstwem. Charlet był przyjacielem malarza Géricault'a, owego pełnego temperamentu romantyka, którego wczesna śmierć tak zasmuciła Eugenjusza Delacroix. Michałowski przejmuje się narazie stylem i techniką Géricault'a, ale przejęcie to jest tylko pozorne. Temperament Michałowskiego różni się zasadniczo od temperamentu malarskiego Géricault'a. Tematy, których tak poszukiwał i często może nadużywał Géricault — jako anegdotycznej części obrazu — (dowodem jego sławny obraz w paryskim Luwrze, wielka maszyna, która nosi tytuł: «Radeau de la Me-



P. MICHAŁOWSKI: STUDJUM GŁOWY (Olej)
Zbiory Państwowe w Warszawie

duse», a który to obraz Ingres z pogardą nazywał kwiatkiem barbarzyństwa) — były dla tego rozromantyzowanego Francuza oznaką buntu i fantasmagorji.

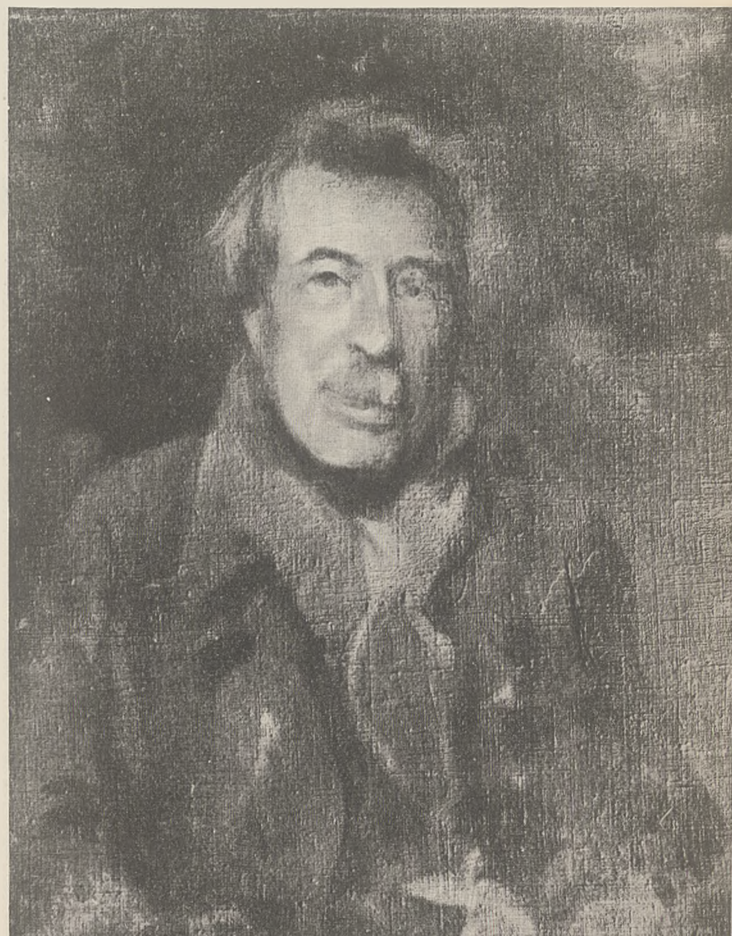
W zimny i realistyczny sposób patrzał na naturę Michałowski i chociaż akceptował «rozmach» i temperament mistrza, nie podlegał jego sugestji w przesadzie i przerysowaniu formy — w kompozycji manierycznej i niekonstruowanej.

W owych to czasach paryskich, Michałowski — czy z pomocą prywatnych zbiorów lub urządzanych podówczas wystaw — czy podczas pobytu w Wiedniu i Londynie zapoznaje się ze sztuką hiszpańską, a szczególnie z Velasquezem. Wpływ sztuki hiszpańskiej a nadewszystko Velasqueza, jest bardzo widoczny w obrazach Michałowskiego, a szczególniej w jego technice olejnej.

Tutaj, trzeba znowu powrócić do niezrozumienia u nas Michałowskiego jako malarza i to przedewszystkiem jako malarza obrazów olejnych. W obrazach swych Michałowski dużą wagę kładł na materjał, t. j. na powierzchnię farby na obrazie, na charakter uderzeń pendzla, który u wielkich mistrzów malarstwa tak daje indywidualną materję, z której budowany jest obraz. Przypomnijmy sobie obrazy malarzy szkoły weneckiej Tycjana i Tintoretta, którzy dali farbie olejnej gładkiej, lub rzuconej na obraz, ową płynność i ową wielką ważność w fizjologicznem konstruowaniu barwnej formy w obrazie. Lekcje i inicjatywę wenecjańskich malarzy najlepiej zrozumieli Hiszpanie — przedewszystkiem El Greco, który tak genjalnie umie posługiwać się materjałem, by podnieść blask, intensywność i smak powierzchni płótna swych ostrych, harmonijnych, a tak nowych zestawień barwnych.

Velasquez tworzył malowany materjał swych obrazów, z niezwykłą subtelnością i odczuciem, które graniczyły ze zmysłami dotyku, smaku i zapachu. Jego najlepsze obrazy, jak niektóre portrety króla Filipa IV-go, księżniczek i osobistości z królewskiego dworu, karłów — także owe sławne «Prządki» i «Menines» z madryckiego Prado, zdają się być malowane nie ordynarną, zwykłą farbą olejną, ale jakąś materją, która powierzchnię jego obrazów przemienia na cenną, delikatną tkaninę lub niewidziane dotąd laki czy majolikę. Oryginalność i szlachetność materjału, czyli powierzchni olejnych obrazów Velasqueza podporządkowuje się często innym zmysłom niż wzrok t. j. zmysłom powonienia, dotyku i smaku.

Przypomina się tutaj owa anegdota o obrazach Cézanne'a, gdy na pierwszą jego wystawę w Paryżu, urządzoną przez Vollard'a przyszedł ślepy i palcami dotykał krajobrazów, a szczególniej tych, które przedstawiały morze, mówiąc, że odczuwa pod palcami malowany przez Cézanne'a żywioł. Wielu zapewne, którzy czytali tę anegdotę (Vollard w swych pamiętnikach podaje to jako fakt prawdziwy) — nie rozumiało zapewne «pointy», która się w niej ukrywa. Otóż wszyscy «marszandzi» są zdania (zresztą słusznie), że każdy wielki malarz ma swój oryginalny i szlachetny sposób traktowania materjału, który można wyczuć pod palcami. Michałowski skorzystał w dużej mierze ze wzorów wielkiej sztuki hiszpańskiej, którą zrozumiał jak chyba nikt przed nim. Francuski malarz Edward Manet, który wiele lat później od Michałowskiego zobaczył Hiszpanów i prze-



Fot. W. Szymborski, Krakó

P. MICHAŁOWSKI: WETERAN NAPOLEOŃSKI (Olej) *
Muzeum Narodowe w Krakowie



P. MICHAŁOWSKI: AUSTR. GENERAŁ LEGEDITSCH (Olej) *
Fot. i wł. Józefa Kuczyńskiego w Krakowie



Fot. W. Szymborski, Kraków
P. MICHAŁOWSKI: ZAPRZĘG FRANCUSKI (*Akwarela*)
Muzeum Narodowe w Krakowie

* Reprodukcje oznaczone gwiazdką * publikowane są po raz pierwszy.



Fot. W. Szymborski, Kraków

*PIOTR MICHAŁOWSKI: JAZDA Z 1831 R. (Rysunek-sepja) **
Muzeum Narodowe w Krakowie

jął się ich wielkiem malarstwem — wprowadził do malarstwa francuskiego owo szerokie traktowanie formy, ów kolorystyczny patos i staranie o szlachetność materjału na płótnie. Tymczasem Michałowski po powrocie z Paryża nie został przez swych współczesnych w Polsce ani uznany, ani oceniony.

Sprawa Michałowskiego jest sprawą przykrą i kompromitującą naszą kulturę plastyczną. Niezrozumienie u nas tak długi czas sztuki Michałowskiego jest następstwem braku podstawowych wiadomości o sztuce malarskiej, piszących u nas w pewnym okresie «krytyków» i «historyków sztuki». Do naszych czasów bowiem Michałowski nie był lansowanym przez nikogo. Czasem tylko zajmowano się nim i dopiero podczas wydawania ozdobnych albumów o sztuce lub kilkutomowych «dziejów sztuki», gdzie dość pobieżnie, z łaski wspomniano w kilku wierszach o tym «malarzu koni», jak go nazywano, lub «dobrym akwareliście».

Malarstwo olejne Michałowskiego uważano u nas za «studja» — za niewykończone «próby pendzla», a w istocie ten wielki malarz uważany był (i do dziś jest jeszcze) za możnego a zdolnego panka, bawiącego się po dyletancku malarstwem. Jego forma malarska, jego poszukiwania i eksperymenty w dziedzinie formy i koloru uważane były za «n i e d o k o ń c z o n e» i niedołężne próby malarskie. Wpływ wylizanych kiczów niemieckich, głoszenie wielkości Kaulbacha, Defreggera czy Hansa Thomy przez znanych kiczarzy jeżdżących «na studja» do Monachjum, brak kształconego smaku, brak muzeów, brak najprymitywniejszego wykształcenia naszej publiczności w sprawach sztuki plastycznej sprawiły, że Michałowski naprawdę zrozumiany został dopiero przez nasze młode pokolenie artystów. W całej tej historji zapoznania Michałowskiego dziwną rolę odegrali jak już wyżej zaznaczyłem, niektórzy nasi krytycy. Stanisław Witkiewicz, który dzielnie i wydatnie walczył z malowaną historjozofją Matejki i kiczami jego uczniów, który przesadną apologją Chełmońskiego rozpętał literackie malarstwo wsi, które do dziś dnia pokutuje i tuła się jak upiór w warszawskiej Zachęcie — pomija milczeniem Michałowskiego. Jestem przekonany, że Michałowski był zbyt wielkim malarzem, zbyt wielkim artystą i nadto europejczykiem, aby mógł być uznany przez krytyka i publiczność w owych czasach chłopo- i - demonomanji, w czasach secesyjnej «Sztuki» i Polskiej Sztuki Stosowanej. Nie przypisujmy dziś Michałowskiemu żadnych innych zasług — ani społecznych ani kulturalnych — jak tylko tę jedną: że był wielkim malarzem. Dziś, kiedy robimy obrachunki z wszelkiemi dyletantyzmami i z wszelkiemi zasługami: «z powodu czego innego» — albo «z powodu tego także» — postawmy nazwisko Piotra Michałowskiego na właściwem miejscu: w i e l k i e g o m a l a r z a.

Na Zachodzie, we Francji robią dziś obrachunki z wielkiemi wartościami plastycznemi. Jestem przekonany, że w całym świecie plastyki powstaje ten zdrowy prąd odnajdywania i stawiania wartości istotnych. Po malowanych literaturach oficjalnych Salonów paryskich — po rewolucjach impresjonizmu i kubizmu i po wielkich indywidualnych nawałnicach jak Ingres, Delacroix, Courbet, Renoir, — doświadczenie, ta matka wielkiej sztuki czyni ustawicznie selekcję najlepszych swych płodów. Selekcja ta, to szacowanie dzieł najistotniejszych i najbardziej plastycznie typowych. W malarstwie doktryna, demagogja i modernistyczna, geometryczna literatura zbankrutowały. Współczesny instynkt plastyczny tworzy się ustawicznie w walce i selekcji. Malarstwo powraca do tego, czem było przed wiekami: objawieniem się plastycznego instynktu koloru, który (podobnie jak instynkt muzyki) kultywowali starożytni Grecy.

Zrozumienie malarstwa Michałowskiego polega na zrozumieniu odwiecznego instynktu b a r w y p l a s t y c z n e j, który stopniowo przez dobre malarstwo oczyszcza i oczyści się zupełnie w przyszłości — aż stanie się conscience pure — czystą świadomością barwy, podobnie jak nowoczesna muzyka staje się czystą świadomością tonów muzycznych.



Fot. W. Szymborski, Kraków

*PIOTR MICHAŁOWSKI: SZARŻA STRZELCÓW KONNYCH (1831) (Sepja) **
Muzeum Narodowe w Krakowie

TYMON NIESIOŁOWSKI

PIOTR MICHAŁOWSKI

Piotr Michałowski na tle naszej historji malarstwa jest niewątpliwie najjaśniej świecącą gwiazdą, pośród mgławic i planet artystycznych (w dobrej wierze i naiwnie branych za gwiazdy pierwszej wielkości). Gdy przed czterdziestu laty, prof. Bołoz-Antoniewicz, miał odwagę powiedzieć «Piotr Michałowski prawdziwy i chyba pierwszy genjusz w rozwoju sztuki polskiej» to intuicja go nie zawiodła — i powiedział trafnie. Ale powiedzenie to, raczej odkrycie, przeszło bez echa. Poprostu nie uwierzyli Polacy, aby obraz nieduży rozmiarami, bez cienia treści literackiej (poza treścią malarską) mógł rywalizować z obrazami Siemiradzkiego, Brandta, Popiela, Matejki. Cóż w tem dziwnego? Prof. Bołoz-Antoniewicz, mówił do ludzi, którzy nie posiadali najmniejszej kultury, ani tradycji prawdziwej sztuki. Rozdarci na trzy dzielnice Polacy, karmili się z jednej strony, naturalizmem rosyjskim, z drugiej symbolizmem mętnym, niemieckim z domieszką fałszywej ckliwości. Od źródeł jędrnej zdrowej sztuki byliśmy niestety odcięci.

Lata mijały, i żaden historyk sztuki nie zdobył się na pracę o Piotrze Michałowskim. Od czasu śmiało wypowiewiedzianego zdania prof. Bołoz-Antoniewicza, poczęto Piotra Michałowskiego pokazywać na każdej retrospektywnej wystawie — naturalnie jako batalistę (bo konik zawsze raduje serce dobrego Polaka) inne prace, które artysta pozostawił rodzinie były nieznane i szerszemu ogółowi nie są znane do dziś dnia.[1]

[1] Przypominamy, że w r. 1925 urządził Związek Pol. Art. Pl. w Krakowie w 70-lecie śmierci P. Michałowskiego wystawę jego akwarel i rysunków ze zbiorów rodzinnych i prywatnych. *(Red.)*

Pamiętam lata mojej pierwszej bytności w Krakowie, gdy pod pręgierzem autorytetów (płócien wielkich malowanych) błądziłem po Sukiennicach w «Muzeum Narodowem», najbardziej sugestywnie działały na mnie obrazy Piotra Michałowskiego, zawieszone w małej salce, stłoczone w jeden szereg. Nie zdawałem sobie wtenczas sprawy, że to co mnie instynktownie pociąga do tych mas radośnie kładzionej farby o głębokich tonach, doskonale skomponowanych całości, że to jest wynik najszczerszy całej tradycji malarstwa, że w tych płótnach tętni zapładniające źródło wielkiej sztuki. Ale czyż dwudziestoletni uczeń szkoły «Sztuk Pięknych» śmiał rezonować — szczerze przystąpić do tych świeżych obrazów, mając wokół zalew sztuki «Secesji»? O Piotrze Michałowskim zapomniałem, aż przed czternastu laty natknąłem się przypadkiem na kopalnię prac Piotra Michałowskiego pozostałą w rodzinie. (Dziś wiele z tych prac znajduje się w zbiorach państwowych, po muzeach, część przeszła w prywatne ręce). Poza przepysznemi akwarelami, olejne kompozycje, — portrety rodzinne, studja głów, włościan, żydów, dzieci. Setki szkiców, piórkiem, ołówkiem, z taką mistrzowską swobodą wykonanych, jakim równych sztuka polska nie posiada.

Wybitny talent Michałowskiego, zyskał uznanie, zaraz na początku swej karjery malarskiej w Paryżu. Znali go zbieracze i handlarze obrazów w Londynie, Wiedniu i Berlinie. Często zamówieniom nie mógł nadążyć. Duża zatem część jego prac pozostała zagranicą.

Dla sztuki Piotra Michałowskiego, i dla tak zwanej dziś propagandy imienia polskiego stało się klęską, że musiał wracać do kraju i obejmować różnoraką pracę, która dziś,

choć wówczas była aktem obywatelskim i patrjotycznym, jest bez znaczenia dla naszej kultury, a którą podkreśla się tylko, by scharakteryzować całokształt psychiki Piotra Michałowskiego. To co pozostało, tylko to, ma dla nas wartość niezniszczalną i służy jako wskaźnik, dla wszystkich naszych poczynań w dziedzinie malarstwa. Wielkość jego płócien uznają artyści dzisiejsi nawet ci, którzy kroczą innemi założeniami, inną drogą. Bo urokowi wielkiego genjuszu, człowiek o kulturze plastycznej, oprzeć się nie może. Wielką jest to pociechą, że dziś wszyscy niemal bez wyjątku młodzi artyści, widzą w Piotrze Michałowskim swojego poprzednika i widzą w nim ojca sztuki rodzącej się w Polsce. Ci młodzi idą w życie i oni w przyszłości potrafią rozgraniczyć sztukę wielką — od płócien wielkich. Trudno — przyszedł czas rachunku sumienia i nic nie pomoże przywiązanie uczuciowe historyków sztuki do wielu fałszywych wielkości. Ale jak wiemy, nie historycy sztuki, wskrzeszają zapoznane wartości w dziejach kultury plastycznej. Artyści głosili piękno greckiej rzeźby w dobie renesansu, po wiekach średnich (powiedziałbym po wiekach mroku) — artystą był (samoukiem) Winkielman — artystą był Walter Peter, z którego «Historji Sztuki greckiej» więcej dowiemy się o klasycznym marmurze, niźli z wszystkich podręczników pisanych, chyba w tym celu by zamącić jasną sprawę, jaką jest sztuka.

Piotr Michałowski czeka na artystę krytyka, który w przyszłości opracuje o nim dzieło, godne tego wielkiego malarza; dzieło wyczerpujące, analityczne. Ten przyszły autor, tak jak Dr M. Sterling w pięknej książce o Piotrze Michałowskim, natknie się na zbyt skąpy materjał biograficzny, gdyż rodzina już w trzeciem pokoleniu, jak niemal każda rodzina wielkiego człowieka, zlekceważyła spuściznę zawartą w listach licznych, z których niemal każdy posiadał uwagi o sztuce, własne definicje, spostrzeżenia trafne, rozważania, a często gorzkie refleksje nad własną dolą niewolnika innych spraw, spraw które jego umiłowaną sztukę usuwały na plan ostatni. Pozostała tylko mała cząsteczka, ogłoszona drukiem przez córkę artysty w książce «Zarys żywota». A było tych listów i papierów jeszcze wiele, aż do wojny światowej, w czasie której, należało przecie ratować w czasie ucieczki przedewszystkiem — raczej srebrne łyżki, niż stare, niepotrzebne szpargały. Dziś te papiery miałyby większą wartość, niźli szmat ornej ziemi pozostawionej przez artystę — ziemi, która często mu była kulą u nogi.

Redakcja «Głosu Plastyków» z okazji (obecnie) dwóch wystaw Piotra Michałowskiego w Warszawie i Wiedniu, winna dołożyć wszelkich starań by rozszerzyć kult Piotra Michałowskiego przez wydanie kart pocztowych z reprodukcjami barwnemi. Mamy wszak rozmaite premje o wątpliwej wartości, które rok rocznie wypuszczało Towarzystwo Sztuk Pięknych w Krakowie jak i w Warszawie, a nie pomyślano jeszcze o Piotrze Michałowskim [1].

[1] W związku ze słuszną uwagą autora zaznaczamy, że Redakcja «Głosu Plastyków» oddawna stara się o możliwości reprodukowania i rozpowszechniania dzieł nie tylko Michałowskiego, ale i innych wielkich malarzy, zapoznanych, czy też bardzo mało znanych ogółowi. Stoi temu na przeszkodzie brak odpowiednich środków finansowych, poparcia i doceniania tych zamierzeń. *Red.*



PIOTR MICHAŁOWSKI STUDJUM DO HETMANA

(Akwarela) Własność P. K. Jagnińskiej w Krakowie



Fot. W. Szymborski, Kraków

PIOTR MICHAŁOWSKI: SAMOSIERRA (Olej) *
Muzeum Narodowe w Krakowie

MICHAŁOWSKI W SZTUCE POLSKIEJ

W jednym z poprzednich numerów zamieściliśmy recenzję o wydanej niedawno monografji Dra Mieczysława Sterlinga o Piotrze Michałowskim. Z okazji omawiania twórczości Michałowskiego w niniejszym numerze, podajemy szereg fragmentów z tej wnikliwie napisanej monografji.

«...Jest w tem coś niewymownie tragicznego, że największy niemal talent malarski sztuki polskiej XIX wieku, pierwszy jej romantyk i jedyny w historji polskiego malarstwa prekursor dążeń europejskich, był artystą, skazanym na wieloletnie tęsknoty za wolnem prawem wykonywania umiłowanego zawodu. Przeciążony sprawami, żądającemi bezwzględnej opieki jego przenikliwej myśli i mocnego charakteru, nie zdołał wykonać ani jednego z wielkich dzieł, które rodziły się w jego fantazji, fugą niesłychanych napięć uczuciowych wylewały się na papier i płótno i w tych ledwie narzuconych szkicach gasły, bo nie było czasu ich wykończyć. Tragicznem jest, że krzywda ta stała się właśnie sztuce polskiej, tak ubogiej na początkach XIX wieku.

I nie na tem koniec. Dziwny los ukrył dzieła Michałowskiego w rękach rodziny, a tem samem wyrwał z biegu życia polskiego. Więc i tego Michałowskiego, który dzieł swoich nie kończył, ale tworzył ich genjalne szkice, nie poznano. A brak w ówczesnej polskiej sztuce artysty, niemal jedynego, rozumiejącego sens i istotę malarstwa, spowodował fatalne skrzywienie w pojmowaniu zadań i celów sztuki. Zawisło ono nad plastyką polską dziewiętnastego wieku i nie pozwoliło docenić ludzi takich, jak Rodakowski czy Aleksander Gierymski. Gdyby bujna i samorzutna indywidualność Michałowskiego stanęła u progu wieku i dziełem swojem nauczyła patrzeć na sztukę i ją rozumieć, malarstwo polskie XIX wieku posiadałoby mniej zapóźnionych momentów w stosunku do sztuki europejskiej. Michałowskich poza Polską posiadała tylko Francja. Postaci, jemu równej nie posiadał ani romantyzm niemiecki, ani ówczesne Włochy.

... Niestety, o Michałowskim artyście nie wiedziano nic. Człowiek czynu i zasług społecznych przysłonił artystę nawet w oczach ludzi najbliższych. Poza kręgiem rodziny i kilku przyjaciół nikt w Polsce artysty naprawdę nie znał. I to, nie bacząc na istotną jego sławę we Francji.

...Taki stosunek do Michałowskiego przetrwał przez cały wiek XIX, a skutkiem takiego stosunku było wykreślenie twórczości Michałowskiego z biegu polskiego życia.

Dopiero na wystawie retrospektywnej, urządzonej we Lwowie w 1894-ym roku, gdzie pokazano dwadzieścia sześć obrazów olejnych, dwadzieścia akwarel i dwadzieścia cztery rysunków, społeczeństwo polskie i artyści poznali twórczość wielkiego malarza. Prof. Bołoz-Antoniewicz, jedna z najszlachetniejszych postaci wśród polskich historyków sztuki, napisał we wstępie znamienne słowa: «Osobną drogą, bo drogą genjusza idzie Piotr Michałowski, prawdziwy i chyba pierwszy genjusz w rozwoju sztuki polskiej. Do tej osobistości niezwykłej, do tej natury szczerej, świeżej, nawskroś oryginalnej i głębokiej, potężnej we wszystkiem, czego się swą energiczną dłonią dotknęła, niepodobna przyłożyć tej drobnej skali, którą się mierzy talenta o znaczeniu wyłącznie przejściowem, historycznem. Stanowisko i znaczenie Piotra Michałowskiego w sztuce polskiej jest absolutne, nie historyczne».

Od tej chwili Michałowski został wcielony do sztuki polskiej — ale jeszcze nie do polskiego życia — jeszcze nie został zrozumiany. Dzieło wnikania twórczości jego do polskiej umysłowości odbywa się powoli, odbywa się po dzień dzisiejszy.

...Feliks Jasieński w krótkiem entuzjastycznem słowie



*P. MICHAŁOWSKI: PORTRET (Olej) **
Fot. i wł. Tadeusza Korpala w Wieliczce

wstępnem do reprodukcji, umieszczonej w albumie «Sztuka Polska», w r. 1894 pisze:

...«Michałowskiemu działa się i wciąż dzieje się krzywda. Artyści, nawet najznakomitsi i nieliczni znawcy, nazwisko to wymawiali oddawna i wymawiają ze czcią należną. Ogółowi jest prawie zupełnie nieznanym i takim dla niego pozostanie przez długi szereg lat, t. j. do czasów narodzenia się i rozwinięcia kultury artystycznej w Polsce».

...Głębokiej kulturze artystycznej i wielkiej miłości Feliksa Jasieńskiego dla sztuki udało się stworzyć kult Michałowskiego naprzekór tym, nawet wśród najwybitniejszych, którzy go nie rozumieli.

...Henri Focillon w swojej znakomitej pracy «La peinture au XIX-ème siecle», wydanej niedawno, bo w 1928-ym roku, pisze o Michałowskim: «On doit donner une place à part à Michałowski, de Cracovie, éleve et ami de Charlet, qu'il connut à Paris en 1832. Géricault l'eut aimé. Il a la touche grasse, forte et qui prend la forme. Ses hussards bleus, ses uhlans rouges, ses marchés aux chevaux sont d'une succulante qualité, d'un ton riche et vibrant» i dalej: «L'art de Rodakowski et de Michałowski suffirait presque à definir l'école». Tak wysoko ocenia sztukę Michałowskiego jeden z najbardziej współczesnych historyków malarstwa europejskiego dziewiętnastego i dwudziestego wieku.

...Wielkość Michałowskiego odczuć mogą tylko ci, którzy pojmują, jaką dotkliwą stratą dla sztuki polskiej był brak jego w rozwoju malarstwa XIX wieku. Poglądy Michałowskiego na sztukę malarską wyprzedzają poglądy wielu nam współczesnych malarzy. Michałowski czuł i myślał, jak współczesny mu Europejczyk, często współczesnego mu Europejczyka prześcigał. Na Géricaulcie i na Hiszpanach uczył się on, jak młodszy od niego o dziewiętnaście lat, Courbet. Velasqueza odnalazł dla siebie młodszy o 32 lata Manet. Stosunek Michałowskiego do mistrzów dawnych epok był taki, jak stosunek człowieka nauki, poznającego wiedzę już istniejącą po to, by ją dalej rozwijać. Przeszłość klasyczna w malarstwie była dla niego tem, czem była dla Delacroix — podniosłą szkołą, z której syntetyczne wnioski zastosowywał dla swoich prac.

...Sztuka polska od Michałowskiego aż do dni Al. Gierymskiego nie miała artysty, któryby twórczością swoją tak jasno określił stosunek do sztuki, jako do zagadnienia malarskiej interpretacji rzeczywistości. Gdyby obrazy Michałowskiego zamiast pozostawać w ukryciu, przeszły do muzeów i stały się własnością społeczeństwa, gdyby ówczesne narastające pokolenie malarzy znalazło do nich dostęp, a Michałowski zechciał tym młodym wytłumaczyć sens i doniosłość swoich niedokończonych prac, to epoka Matejki i Grottgera, miałaby może inną fizjognomję artystyczną. Michałowski mógł uczyć artystów i społeczeństwo, czem jest sztuka malarska, mógł pięćdziesiąt lat przed Witkiewiczem zniweczyć legendę tematu i wytłumaczyć, że istotą sztuki jest interpretacja artysty, a nie temat, że historja postępu sztuki jest historją interpretacji a nie tematowości, że most między nim, Michałowskim, a Rembrandtem jest przez tożsamość odczucia materji malarskiej łatwiejszy do przerzucenia, przy całkowitej obcości tych dwóch artystów, niż między Rembrandtem a Norblinem, chociaż Norblin tematem i techniką tak łudząco przypomina Rembrandta. Sztuką swoją mógł wskazać, że interpretacja barwna charakteru zjawiska jest cechą, zamykającą w sobie istotę sztuki XIX wieku, a w formule tej, której wyrazem i treścią jest jego twórczość, zamknąłby wszelkie dalsze odmiany malarstwa XIX wieku.

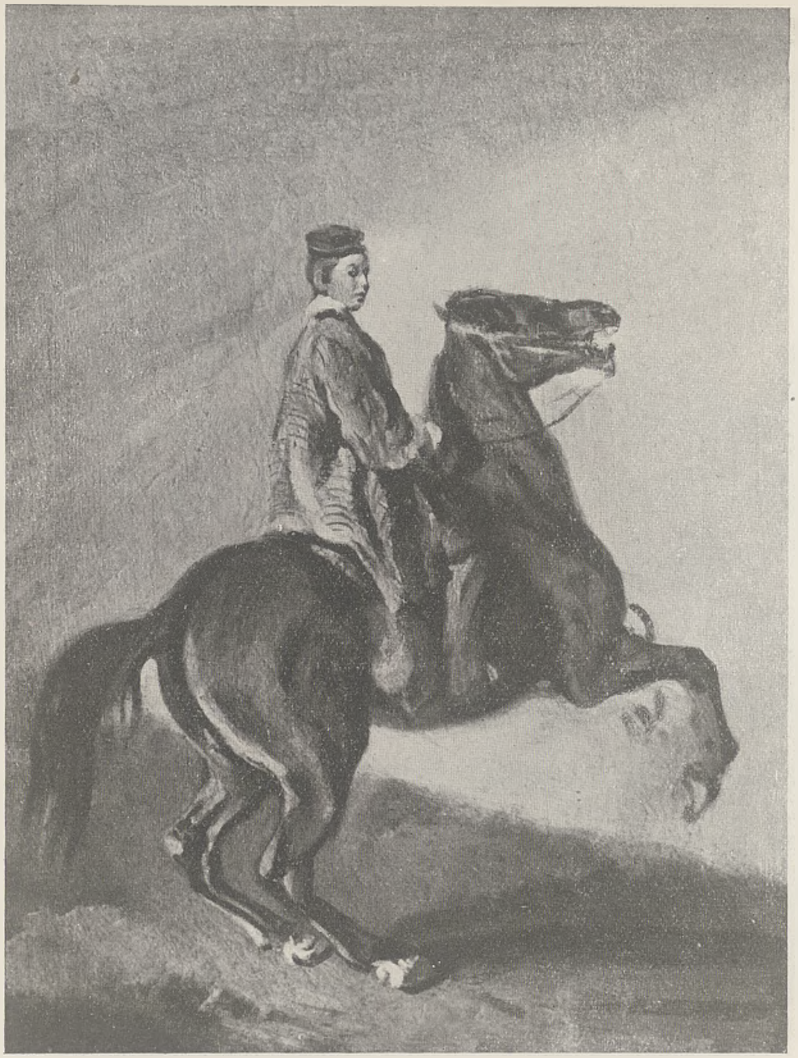
Gdybyśmy jednak przyjęli fakt istnienia sztuki Michałowskiego, jako wartości, uznanej w czasie jej powstawania i zapragnęli wpoić tę twórczość w bieg historji polskiego malarstwa XIX w., to otrzymalibyśmy rezultat bardzo znamienny.

Sztuka polska, jak sztuka francuska tej samej epoki, rozpadłaby się na dwie odrębne grupy, Ich typem dla Francji byłby Delacroix i Ingres; interpretacja barwą i plamą, i — interpretacja linją, zamykającą określoną kolorową formę. Dla Polski, gdzie na początku wieku poza Michałowskim nie było silnych talentów i mocnych indywidualności, dwa kierunki tego samego typu możnaby wyprowadzić od Michałowskiego i Orłowskiego. Kierunek malarski możnaby wyprowadzić od Michałowskiego i kontynuować go przez Rodakowskiego do Al. Gierymskiego, Wyczółkowskiego, Pankiewicza i najmłodszego pokolenia malarzy. Kierunek, w którym dominuje linja i plastyka, sięgający w genezie gotyku i rzeźby w drzewie — od Orłowskiego poprzez Matejkę do Malczewskiego i Wyspiańskiego i kontynuatorów idei Wyspiańskiego.

Jeżeli z tego stosunku chcemy wyprowadzić znaczenie twórczości Michałowskiego dla sztuki polskiej, to z łatwością zrozumiemy entuzjazm współczesnego nam młodego pokolenia dla malarstwa Michałowskiego: był malarzem czystej krwi, dla którego interpretacja barwna była istotą zadania malarza i jego stosunku do rzeczywistości».



PIOTR MICHAŁOWSKI
Akwarela
Własność D. Łempickiego w Warszawie



PIOTR MICHAŁOWSKI: BŁĘKITNY CHŁOPIEC (Olej)
Muzeum Śląskie w Katowicach

Z LISTÓW PIOTRA MICHAŁOWSKIEGO

(Fragmenty, wybrane z korespondencji artysty do żony i przyjaciela Maksa Oborskiego, opublikowanej przez córkę artysty, pod pseudonimem NN. w 1911 r. w książce p. t. „Piotr Michałowski — zarys żywota")

Wiedeń 1838.

Gdyby moja podróż tę tylko przyniosła korzyść, żem ranek przepędził w Belwederze, nie żałowałbym, żem ją podjął. Godzina przebyta w podziwianiu dwóch portretów Van Dycka, a zwłaszcza widok nieporównanego portretu Velasqueza, oświeciły mię w stosunku do wielu trudności. Zdają mi się rozwiązane te problemata jakie każde studjum przedstawia do zwalczenia — a jednak gdy się zabiorę do malowania, to samo się powtórzy — te same trudności i zniechęcenia, ale nie o to mi chodzi; trzebaby mi koniecznie miesiąc popracować w galerji, a jak o tem myśleć w tej chwili? mam jeszcze cztery dni do przebycia w Wiedniu w towarzystwie wielbiciela mistrzów Pana X.; jutro w Belwederze, pojutrze w galerji Lichtensteina i t. d. Jestem upojony widokiem pięknych obrazów — dziś jeszcze widziałem kilku Velasquezów w galerji Harracha, teraz mi pilno do roboty zasiąść, i dziśbym wyjechał, gdyby mię interesa nie zatrzymywały... Nie mogę dłużej wytrzymać bez palety, bez studjów, które zdaje mi się daleko lepiej pójdą. Dni, miesiące schodzą, a ja nic nie zrobię, póki się kilka miesięcy pracy bez przerwy nie poświęcę. Dziś mi się widzi, że i ja malować potrafię, jeśli zachowam w pamięci spostrzeżenia i uwagi przy tych pięknych obrazach zebrane.

(Te spostrzeżenia i uwagi poparte szkicami, zwykł był sobie zapisywać w nieodłącznej książeczce, z którą galerje zwiedzał; przechowało się wiele takich szkiców i uwag)[1].

Z Wiednia, 1840.

5 godzin po salach Belwederu chodziłem, są tam, jak ci wiadomo, dziwnie piękne obrazy i n i c z e g o w i ę c e j p r z y s c h y ł k u ż y c i a ż a ł o w a ć n i e b ę d ę j a k t e g o, ż e m n i e p r z e p ę d z i ł p r z y n a j m n i e j t r z e c h m i e s i ę c y w s a l i, gdzie najdogodniej dla malującego, obrazy czasem wysoko wiszące, na dół znoszą (podkr. Red.).

...Mówiłem zawsze, że w sztukach pięknych trudno siebie, a trudniej jeszcze drugich oszukać — wpływ mistrza

[1] Dopisek wydawcy N. N.



Fot. W. Szymborski, Kraków

*P. MICHAŁOWSKI: JEŹDZIEC (Akwarela) **
Muzeum Narodowe w Krakowie

na zdolności ucznia w malarstwie jest bardzo ograniczony — może go w lewo albo w prawo prowadzić, ale siły produkcyjnej, siły tworzenia obrazów z natury do niego nie wleje; to tylko może być skutkiem pracy ucznia i wielkich jego usiłowań.

...bo czemże się wyraźniej zdolność duszy i talent objawić może, jak zamiłowaniem pracy...

Paryż, 1846.

Ludwik miał od P. Debrau [1] słyszeć, że ministerjum, nie wiem które, kazało kupić moją statuetkę Napoleona i podług niej Napoleona robić — otóż widzisz co to za skutki są niewczesnej *publicité* danej temu nieskończonemu utworowi memu... Wiesz jak zawsze unikałem wszystkiego co myśli moje pospolitować mogło! Czemuż mnie się nie poradzono, oddając pod sąd publiczności robotę, z której nigdy kontent nie byłem?

Paryż, 1846.

...Otóż powiem ci, że rozpatrując się na wszystkie strony, zbliżając wszystkie wrażenia jakie sklepy obrazów na mnie zrobiły, przychodzę do tej konkluzji, że miejsce moje jeszcze tu nie jest zajęte...

...Więc wszystko mię to wiedzie do tej ostatecznej konkluzji, że miejscem właściwem pracy dla mnie jest Paryż...

... — a powtarzam: zachęcenie, popęd, tu będą silniejsze niż gdziekolwiek.

---

[1] Gisernik, który odlewał w bronzie statuetkę Napoleona.

Paryż, 1846,

...Moment tu wyborny do odświeżenia zawodu malarsko-rzeźbiarskiego. Nie przypuszczam, żeby coś mogło jeszcze kiedy odwrócić mię od stałego postanowienia oddania się zupełnie pracom artystycznym. Co tylko tu widzę w rodzaju robót mnie właściwych jest biedne, bez podobieństwa do natury... To co prawdziwą wartość pracy mojej nadać może: uczucie piękna natury, to tylko od moich własnych zależeć może usiłowań — i to mi wydarte być nie może, jeżeli wytrwam w tych chęciach, w tem postanowieniu poświęcenia całego jestectwa sztuce. W tem mi Panie Boże dopomóż!

Amsterdam, 9. czerwca 1846.
(W drodze z powrotem do kraju)

...Widziałem arcydzieła Rembrandta, Steena, Holbeina, Pottera, o których nawet wyobrażenia nie miałem, a dla których niezawodnie powrócę do Hagi jeszcze tego roku na jaki miesiąc. Tu łatwość wszelka do pracowania w galerji; kopjujących mało, przypatrujących się jeszcze mniej. W jednym obrazie Pottera, którego nieforemny sztych u siebie mamy, znalazłem rozwiązanie prawie wszyskich trudności, które wykonanie zwierząt wielkości naturalnej przedstawiać może. Jest to śmiały, szeroki sposób oddawania szczegółów bez ujmy całego efektu — nikt tak nie pojmował natury jak on — tej się odtąd będę trzymał wskazówki. — Innych mistrzów wspominać nie będę — dość powiedzieć, że na widok tych arcydzieł łatwo pojąć można dlaczego Holendrzy przekładają swoją szkołę nad inne. — Velasquez, którego tu jest kilka obrazów, zbliża się także do tej szkoły przez naiwność i wzniosłą prostotę pendzla. Jeżeli Belgja do ogrodu podobna, to Holandja jeszcze coś wyższego, więcej wykończonego przedstawia. Zdaje się, że dalej już iść nie można w sztuce korzystania z każdej piędzi ziemi, z każdej kropli wody, wszystko zachwycające. Widok tej pięknej Holandji tłumaczy świeżość obrazów flamandzkich ten kraj przedstawiających.



*P. MICHAŁOWSKI: RYSUNEK **
Muzeum Narodowe w Krakowie

FRANCISZEK BIEDART

HONORÉ DAUMIER

Muzeum Orangerie, realizując dalszy ciąg swojego programu systematycznego zapoznawania publiczności z całokształtem twórczości wielkich mistrzów francuskich, urządziło tym razem wystawę dzieł Honoré Daumier'a. Jedna to z najpiękniejszych wystaw, jakie widziałem w ciągu kilku ostatnich lat w Paryżu.

Urządzanie podobnych wystaw jest obecnie połączone z wielkiemi trudnościami. Większość obrazów Daumier'a znajduje się w rękach kolekcjonerów zagranicznych, którzy niechętnie wypożyczają swoje obrazy.

Organizację techniczną tej wystawy, tak samo jak poprzednich wystaw w Orangerie, przeprowadził bardzo dobrze nasz rodak Karol Sterling, pracujący w Luwrze. Doskonałe katalogi, opracowane przez organizatora z niezwykłą erudycją i wnikliwością sądu, umożliwiają zwiedzającym jasną orjentację w wystawionych dziełach [1].

Daumier należy do tych artystów, których prawdziwą duchową istotę poznaje się przez dłuższe obcowanie z ich twórczością. Stopniowo odkrywa się wartości, których nie dostrzegało się przy pierwszym kontakcie. Naogół znamy owego Daumier'a, który dla zarobku rzucał łatwą ręką tysiące karykatur w ówczesnych czasopismach humorystycznych («Caricature», «Charivari» etc.). Powoli dopiero odkrywamy innego Daumier'a, tego prawdziwego, który objawia się w dziełach przenikniętych głębokim tragizmem. Jakby gdzieś zniknął śmiech znany z jego karykatur, i na myśl przychodzi, czy ten śmiech nie był wymuszony, czy nie służył poto, aby skryć przed nami posępny charakter duchowego oblicza artysty.

Tak samo jak Géricault i Delacroix, odczuwa Daumier nieunikniony fatalizm w konflikcie dramatycznym pomiędzy naturą i życiem ludzkiem. Lecz gdy ci dwaj romantycy, przesiąknięci pesymizmem i zniechęceni płytkością otoczenia, znajdują w świecie własnych uczuć, myśli i marzeń, główne źródło twórczości — Daumier — właśnie w otoczeniu codziennego życia, znajduje niewyczerpane tematy dla swych dzieł.

Kontur formy Daumier'a posiada niezwykłe napięcie i elastyczność. Nie jest on grą dla samego siebie, lecz wyraża tętno życia, mistykę i tragizm naszego bytu. Realizm Daumier'a jest nawskroś subjektywny, sugestjonuje nas przenikliwą wizją świata. Stając przed jego dziełami, odnosimy wrażenie, że artysta głęboko przeżywa uczucia i myśli, przedstawionych przez siebie postaci. Potężny dynamizm Daumier'a wyraża wewnętrzny liryzm, niepokój, którego przyczyny są przejrzyste. Forma jego zrywa zupełnie z zamkniętą formą klasyczną, która dąży do idealnej doskonałości abstrakcyjnej rytmiki. Sztuka Daumier'a wyraża życie w wiecznym ruchu, — ruch jako symbol życia — nieustanną wolę i akcję duchową. Występując ostro przeciwko duchowi burżuazyjnemu i wszystkiemu, co go charakteryzuje, jak egoizm, ciasnota umysłowa, fałsz i obłuda uczuć, wyraża on swój bunt przeciw materjalizowaniu duchowego oblicza Francji. Daumier'a trawi stale wewnętrzne cierpienie, dręczą go wizje objawów nienawiści, łajdactw, szwindlu, nieszczęść i rozpaczy, które czychają ze wszystkich stron i odbierają człowiekowi spokój. Gwałtowności i ostrości satyry politycznej Daumier'a nikt nie przewyższył w plastycznym wyrazie do dnia dzisiejszego. W satyrach tych niema żartu i śmiechu, lecz jest wyraźna przestroga przed gniewem i sądem ludu. Daumier w twórczości swej żyje i cierpi razem z nędznym, rewolucyjnym ludem Francji, którego genjuszowi plastycznemu i elementarnej żywiołowości zawdzięcza swój najwyższy wyraz plastyczny. Daumier nieustannie zwraca się do swych ulubionych tematów, scen z życia biednych ludzi, widowisk ludowych, scen w knajpach, a zwłaszcza scen z sal sądowych, które napiętnowane są ze szczególnym dramatyzmem. Daumier jest okrutnie cięty i nieubłagany dla adwokatów i prawników, których przedstawia z wyrazem hipokryzji, cynizmu i bezlitosnej obłudy. Chociaż w scenach, przedstawiających lud, pozostaje bezwzględnym realistą, jednakowoż nie może w nich skryć swej tkliwości dla niedoli i cierpienia szarego człowieka.

Zrozumiałem stąd jest, że dziwna postać Don Kiszota głęboko wzruszyła Daumier'a. Don Kiszot stał się jego ulubionym bohaterem, którego wielki artysta nosi w swem sercu w wędrówkach na wyżyny ludzkiego idealizmu. W dziełach, poświęconych Don Kiszotowi, uderza potęga wyobraźni Daumier'a, dzięki której artysta podnosi zwykłe — zdawałoby się — zdarzenia i przygody do znaczenia symbolu i osiąga szczyt napięcia i ekspresji plastycznej.

Przejdźmy do plastycznej strony dzieł Daumier'a. Wielu krytyków francuskich ma kłopot z Daumier'em, który nie daje się jakoś umieścić w ich ciasnej klasyczno-łacińskiej koncepcji sztuki francuskiej. Chociaż Daumier należy do najbardziej indywidualnych i odosobnionych postaci artystycznych w sztuce XIX stulecia, jednakowoż jego pokrewieństwo z takimi artystami, jak Rembrandt, Goya, Géricault, Delacroix, a może i Rubens, nie ulega wątpliwości. Ci, którzy cenią wyłącznie genjusz graficzny Daumier'a, a jego malarstwo uważają za rzecz drugorzędną, mylą się bardzo. Jego litografje odznaczają się niezwykłą grą światła i cienia, grą czarnych i białych plam o walorowem natężeniu, to jest zaletami, które mógł osiągnąć tylko ma-

[1] Zaznaczyć pragnę, że rozprawy z zakresu sztuki pisane przez tego młodego uczonego polskiego, jakie pojawiają się często w czasopismach francuskich, cechuje oryginalność podejścia i trafność myśli, co zapewnia naszemu rodakowi miejsce pośród najpoważniejszych historyków sztuki młodej generacji.



H. DAUMIER: *PASAŻEROWIE III KLASY*

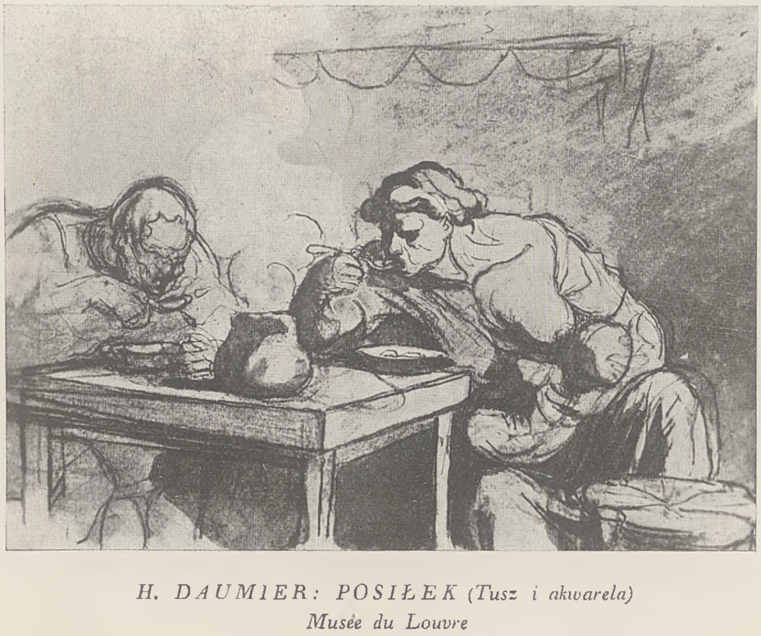


H. DAUMIER: *WAGON III KLASY* (*Akwarela*)

Coll. Durand-Ruel, Paris



H. DAUMIER: «ZŁOŻENIE DO GROBU» — («LA MISE AU TOMBEAU») (Olej)
Musée de Reims



H. DAUMIER: POSIŁEK (Tusz i akwarela)
Musée du Louvre

larz o pełni rasowego instynktu. Niezawodnie — Daumier, który nie namalował w życiu swem 100 obrazów — nie zdołał w malarstwie osiągnąć tych wyżyn doskonałości plastycznej, na jakie wzniósł się w rysunkach i grafice, którym poświęcił nieledwie cały wysiłek swego życia. Warunki materjalne i okrutna obojętność społeczeństwa dla jego płócien, musiały w pewnej mierze odciągać Daumier'a od intensywniejszej pracy w malarstwie, które było jego prawdziwem powołaniem. Nie ulega kwestji, że genjusz malarski Daumier'a mógł w malarstwie dać więcej, niż to, na co mu pozwoliło życie.

Bardzo ciekawem będzie porównanie rysunków Daumier'a z rysunkami Ingres'a, chociaż trudno znaleźć w sztuce temperamenty artystyczne więcej sobie przeciwne. Cała francuska krytyka artystyczna uważa jednogłośnie Ingres'a za najdoskonalszego rysownika we francuskiej sztuce. Rzeczywiście, doskonałość absolutna, autorytet i precyzja konturu, doprowadzone są w rysunkach Ingres'a do ostatecznych granic. W jego wielkich kompozycjach rysunkowych idzie w parze idealnie skrystalizowana linearność z niezrównaną dokładnością kompozycji figur, z architektoniką i równowagą planów, wszystko to łączy się w całość najściślej uporządkowaną. Zalety te zdumiewają i zachwycają zarówno laika, jak i artystów. Im więcej jednak z a c h w y c a m s i ę Ingres'em, tem częściej doskonałość jego rysunków zaczyna mnie niepokoić i trwożyć jako cecha jego dzieł, którą określiłbym jako n e u t r a l n o ś ć p s y c h o l o g i c z n ą i u c z u c i o w ą. Linja Daumier'a jest falistą, nawet zygzakowatą — dla przeciętnego widza wahającą się i niełądną. W rzeczywistości linja ta jest ogołocona z wszelkiej dowolnej okrągłości, z wszelkiej ornamentyki i efektu, pozbawiona zupełnie cech kaligraficzności, od której w pewnej mierze Ingres nie jest wolny. W linji Daumier'a niema ani maniery, ani zewnętrznej dekoracyjności; powstaje ona spontanicznie, prawie podświadomie, pulsuje rytmem życia i daje w sumie maximum wyrazu i ekspresji, czyli wewnętrzny i zewnętrzny sens rzeczy widzianych. W najmniejszych nawet rysunkach Daumier'a jest taka sama potęga wyrazu i ekspresji, jak w jego dużych i wykończonych rysunkach. Główną przyczyną powyższego fenomenu artystycznego jest, mojem zdaniem, to, iż rysunki Daumier'a powstają w absolutnej jednolitości — jakby jednym tchem. Pozbawione są one dwoistości: woli i artystycznej realizacji — dwoistości, która tak często wdziera się pomiędzy zamierzenia artysty i ich konkretne wykonanie. Taką absolutną j e d n o l i t o ś ć wyrazu posiadają rysunki Rubensa, Rembrandta, Goyi i Géricault'a.

W dwóch przez nas reprodukowanych dziełach Daumier'a można przestudjować sposób jego komponowania i charakter wyrażania się plastycznego. Jedna z nich przedstawia Don Kiszota nad powalonym koniem; widzimy tu charakterystyczną kompozycję pionową, gdzie plany rozwijają się zgóry ku dołowi. Długa i cienka postać Don Kiszota inspirowała artystę do stworzenia takiej właśnie pionowej kompozycji, łącznie z pejzażem, pejzaż bowiem u Daumier'a zawsze łączy się z figurami w nierozerwalną całość. W drugiej, przedstawiającej dyskusję adwokatów, kompozycja odpowiednio do rozmieszczenia figur jest horyzontalna, plany rozwijają się na linji poziomej kompozycji.

Te obydwa obrazy stwierdzają ową p o t ę g ę o d d e c h u Daumier'a, wyrażającą się przez rozpiętość przestrzenną i rozmach monumentalny. Niema artysty, któryby narówni z Daumier'em dawał w takim stopniu p l a s t y c z n ą k o n k r e t y z a c j ę dynamiki ruchu gwałtownie mówiących ludzi. Jeżeli wychodzimy z założenia, iż rysunek jest piękny przez moc uczucia i duchowego wyrazu, musimy dać pierwszeństwo rysunkom Daumier'a przed rysunkami Ingres'a.

W obrazach olejnych Daumier'a rysunek zaznacza się dobitnie i niejednokrotnie bywa ostro podkreślony. Niemniej Daumier jest, jak powiedziałem, wielkim kolorystą. Asfalt, lazerunki, podkłady farb chromowych wpłynęły niezawodnie na to, iż niektóre obrazy jego ściemniały i wypłowiały. To też malarstwo Daumier'a trzeba sądzić według tych obrazów, które zachowały się w doskonałym stanie. Odznaczają się one soczystością i natężeniem barw, świetlistością i płynnością materji barwnej, oraz odrębną, oryginalną fakturą pendzla. Paletę Daumier'a charakteryzuje bogata iluminacja ugrów, lazurowych kobaltów, palonej sjeny, odmian zieleni i aksamitnych czerni. Szcze-



H. DAUMIER: W TEATRZE (Akwarela)
Coll. Rouart, Paris

gólnie lubię jego srebrzysto-szare, perłowo-popielate i ołowiane tonacje sharmonizowane na tle ciemnych bronzów. Podziwiam głębię jego modelunku, pełnię reljefu jego figur, których bryły i plany wydobyte są jakby po rzeźbiarsku. Artysta lubuje się w ostrych kontrastach świateł i cieni, zapomocą których stwarza podziwu godną magję przestrzeni i mistyczną atmosferę, w których żyją i działają jego postacie. W dziełach tych Daumier bliski jest wielkim realistom holenderskim, a szczególnie Rembrandtowi. Tak jak on — potrafi zapomocą swoich czarów malarskich wprowadzić nas w wewnętrzne życie swych figur. Niektóre obrazy Daumier'a robią wrażenie improwizacji. Są malowane podłużnemi pociągnięciami pendzla. Bezpośredniość malowania al primo, impet i dynamizm dotknięć pendzla, gorące akordy kolorystyczne są z ducha romantyków Géricault'a, Delacroix i wielkich dynamistów koloru — Rubensa, Goyi, a może nawet Tintoretta.

Pragnę atoli podkreślić, że Daumier dochodzi w tych dziełach do absolutnie indywidualnego pisma malarskiego. W swych postaciach ludzkich malowanych akwarelą osiąga może najwyższą potęgę swego plastycznego daru. Tryumfuje w nich bezpośredni, intuicyjny wyraz artysty — jego realizm wizjonera dochodzi do krańcowej przenikliwości.

Na wstępie artykułu podkreśliłem charakter społeczny i ludzki sztuki Daumier'a. W najlepszych obrazach Daumier jakby skupia swoje środki twórcze i nadając uczuciom genjalny w swej zwięzłości wyraz plastyczny, wznosi je ponad aktualność przejściową na wyżyny dzieła o znaczeniu wszechludzkiem.

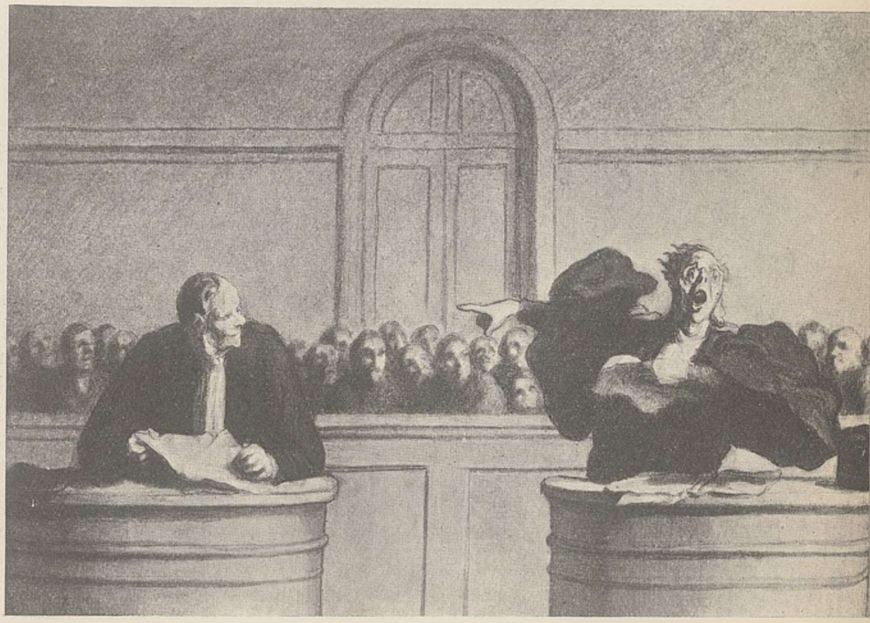
Paryż, 1 czerwca 1934 r.



H. DAUMIER: DON KISZOT (Olej)
Coll. Bar. Gourgaud



J. D. INGRES: PORTRET ŻONY ARTYSTY (Rys.)



H. DAUMIER: ADWOKACI (Rys.)

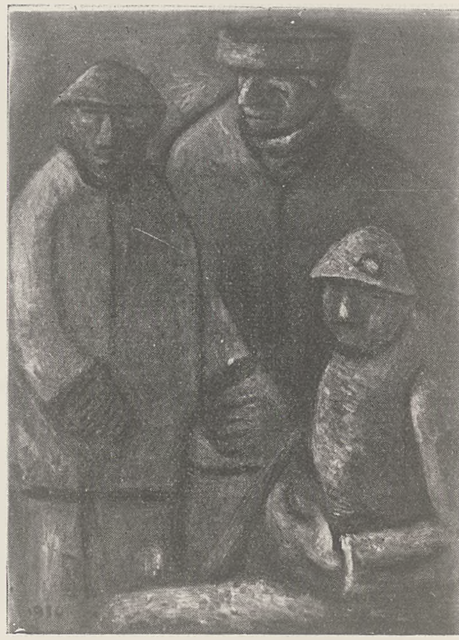
JÓZEF CZAPSKI

DWIE TRADYCJE

(NA MARGINESIE WYSTAWY W. WĄSOWICZA W IPS-IE)



WACŁAW WĄSOWICZ. PEJZAŻ (Olej)



W. WĄSOWICZ: GÓRALE (Olej)

(Z wystawy zbiorowej w I. P. S-ie)

Trudno jest w Polsce nietylko utrzymać się malarsko na poziomie, ale i postępować — nietylko malować, ale i myśleć o malarstwie i myśl swoją, świadomość malarską stale pogłębiać.

Brak bogatych muzeów, galeryj, brak narzucających się zestawień malarstwa różnych szkół i epok, brak walk ideowych z przeciwnikami, posiadającymi poziom malarski i dostateczną wiarę w swoje założenie, żeby otwartą i rzetelną walkę przyjąć, ogromne trudności wyjazdu zagranicę, wszystko się zrzeszyło, by młode malarstwo polskie zadusić.

«Prawdziwi, twórcy impresjonalizmu (sic!) Cezanne, Picasse (sic!) i Vandongen».... oto taką «wiedzą» popiera swoje wywody o sztuce i swe kpinki z dzisiejszego malarstwa filar krytyki artystycznej I. K. C. pan Dienstl-Dąbrowa. Przyznać trzeba, że «gros» publiczności w Polsce jest na tym właśnie kurjerkowym poziomie i czytając, nawet nie zauważa tego rodzaju pereł do «camera obscura». Ta sama publiczność spieszy po coctail na wystawie Wałacha, zorganizowanej na kompromitującym poziomie artystycznym, idzie na odczyt rektora Pruszkowskiego, który tego właśnie artystę wynosi pod niebiosa. Wydarzenie zaś tej miary, jak zbiorowa wystawa Wąsowicza w IPS-ie, otacza absolutna obojętność.

Nieuznanie, lekceważenie prawdziwie twórczego dorobku jest zjawiskiem normalnem, spotykanem po wszystkie czasy nietylko w Polsce, niemniej jednak każdy nowy dowód braku reakcji publiczności na wystawę, stanowiącą rezultat ogromnego samotnego wysiłku artysty o takim poziomie jak Wąsowicz, wywołuje odruchowy żal i oburzenie.

Zbiorowa wystawa Wąsowicza była radosną rewelacją dla niejednego artysty — który znał uprzednio jedynie kilka płócien tego malarza z przygodnych wystaw.

Wąsowicz buduje płótno prawie po rzeźbiarsku, bryłą, walorem przedewszystkiem, potem dopiero barwą. Kolor Wąsowicza ciekawy, ascetyczny, Rouault'a nieraz przypominający, nie jest punktem wyjścia jego wizji, nie odgrywa tej roli decydującej, jak np. u Czyżewskiego, u większości Kapistów, Pryzmatowców, Zwornikowców etc.

Pisząc ostatnio o płótnach, budowanych właśnie kolorem, o artystach kładących akcent na słowa Cézanne'a, w których ten ostatni odwraca kolejność «rysunek, walor, barwa» («...malując, rysujemy. Im bardziej kolor się harmonizuje, tem bardziej rysunek jest ścisły») ubolewałem nieraz nad brakiem poważnych ideowych «przeciwników» w Polsce (poza abstrakcjonistami, którzy stanowią rozdział osobny), nad brakiem artystów wyrastających z innej tradycji, bardziej linearnej i bryłowej, związanej z Holendrami, szkołą florencką czy Ingres'em.

Pozornie dla laików są niemi «Łukasze» i Ślendziński; niestety tylko pozornie. Ci artyści bowiem nietylko, że nie pojęli barwy Holendrów, czy wczesnego renesansu włoskiego, ale zagadnienia formy malarskiej i kompozycji linearnej sprowadzili do manierycznego naśladowania, urozmaiconego fałszywą deformacją, do pustej (z białemi «blikami») lub nawet dosłownie wypukłej formy! Nie wnieśli oni do sztuki polskiej nic poza już tylokrotnie zdemaskowanemi błędami najróżniejszych «Overbecków».

Wąsowicz zaś jest właśnie na linji rozwojowej tradycji bryłowego i linearnego malarstwa. Podszedł on do zagadnień formy sztuki Holendrów, Teniers'a i innych, po przetrawieniu, przeżuciu uprzedniem współczesnych i wczorajszych prądów, spojrzał na tradycję klasyczną wzrokiem dzisiejszym i po nowemu ją zaktualizował.

Wąsowicz, walczy dzisiaj z postimpresjonizmem, przeciwstawiając mu geometryczną koncepcję płótna, zbliżoną do Grommaire'a i Makowskiego, wyprowadza malarstwo swoje z kubizmu i ze znanego zdania Cézanne'a — o tem, że każdą formę w naturze sprowadzić można do form zasadniczych, geometrycznych.

To zdanie Cézanne'a (bynajmniej nie paradoks, jak je nazywa Husarski w krytyce Makowskiego!) wyraża prawdę znaną klasykom, (znał ją dobrze i Poussin), tylko, że klasycy skrywali, maskowali geometryczność koncepcji swych płócien («cacher la construction») geometryczność, którą przez reakcję wobec chaotyczności czysto uczuciowej — wielu artystów współczesnych — jak Wąsowicz — gwałtownie akcentuje.

Walka Wąsowicza i nawet jej skrajności, pewne lekceważenie odkryć barwnych impresjonizmu mają wagę i sens, bo Wąsowicz impresjonizm przeżył i przetrawił, Jego «nienawiść» do Renoir'a, którego kiedyś ubóstwiał, jest może koniecznym etapem na jego drodze i milsza byłaby Renoirowi, niż niejedna bezmyślna laurka...

Wystawę Wąsowicza zapładnia i ożywia stosunek do najbardziej palących dziś problemów malarstwa. Od Tycjana i Michała Anioła, Delacroix i Ingres'a — do impresjonizmu i kubizmu na przestrzeni wieków widzimy tę samą walkę malarzy, idących od linji i bryły i malarzy, których punktem wyjścia jest plama barwna.

Dziś po impresjonizmie, po Cézannie i kubiźmie tkwimy nadal w ciągle się krzyżującej, to zwalczającej się wzajemnie, to łączącej, podwójnej tradycji, w której każdy żywy artysta czerpie wiedzę i podniety dla swojej wizji.

Wystawa Wąsowicza potwierdza w nas wiarę w siłę młodej sztuki polskiej, która naprzekór lenistwu umysłowemu i brakowi jakiejkolwiek kultury plastycznej szerokiej publiczności i eleganckiego świata warszawskich snobów, daje co roku nowe dowody swego rozwoju, rozpiętości, żywotności i głębi.

BERNARD HAMEL

ALBERT GLEIZES

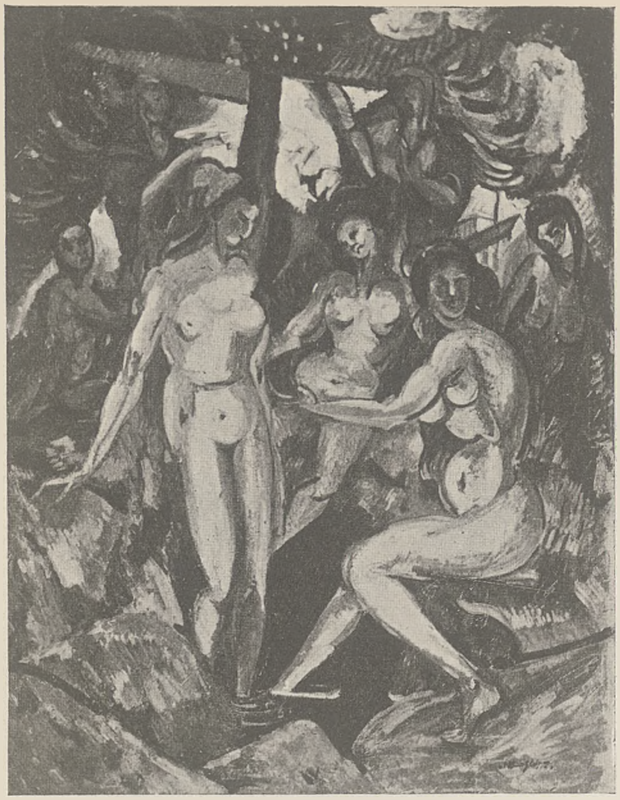
O Albercie Gleizes pisałem i mówiłem już w Polsce kilkakrotnie. W artykule umieszczonym w «Echo de Varsovie» nakreśliłem jego sylwetkę, scharakteryzowałem go jako człowieka, jako wyraz żywotnej energji, podkreśliłem rolę, jaką odegrał w owem sławnem «Opactwie w Créteil» (Abbaye de Créteil), które w murach swoich połączyło swego czasu grupę młodych talentów, gdzie współpracowali Romain, Duhamel, Vildrac — ludzie, których nazwiska otacza obecnie aureola sławy.

Dzisiaj pisać pragnę o Albercie Gleizes — artyście, który jako wcielenie ruchu szedł drogą wnikliwych poszukiwań, nie zamykając swego talentu w ramach jakiejś maniery. Szedł on przez stadjum kubizmu, który swego czasu wydał mu się rodzajem objawienia w sztuce, który był mu najlepszą szkołą, pod sztandar którego zaciągnął się bez zastrzeżeń, uprzednio rozważywszy dokładnie i głęboko całą jego wewnętrzną treść. Po bliższem zapoznaniu się z dziełami Cézanne'a, po dłuższem przygotowaniu, wraz z Picassem i Metzinger'em, wstępuje Gleizes na ową wyboistą drogę odrodzenia sztuki. Wystawia w 1911 r. w głośnym «Salonie Niezależnych» (Salon des Indépendants), który tak groźną burzę rozpętał; w tymże samym roku posyła na «Salon Jesienny» (Salon d'Automne) «Portret Jacques Nayral'a» i «Polowanie». Oburzenie na młodę szkołę wzrasta, jeden z posłów wnosi interpelację, domagając się, by przestano bezcześcić «Wielki Pałac» (Le Grand Palais) podobnie ohydnymi obrazami. W Salonie Niezależnych 1912 r. Gleizes wystawia swe «Kobiety w kąpieli» (les Baigneuses), w Salonie Jesiennym tegoż roku «Człowieka na balkonie» (l'Homme au balcon). Jednocześnie nie przestaje on pracować nad udoskonaleniem swego wyrazu, nie przestaje szukać jeszcze innych dróg, nie przestaje pisać, a książki jego to nowy przyczynek do znajomości sztuki. Oto ich tytuły:» Du cubisme» (1912), «Cubisme» (1918), «Du cubisme et des moyens de le comprendre», «La mission créatrice de l'homme dans le domaine plastique» (1920), «La peinture et ses lois» (1923), «Vers une conscience plastique» (1926), «La forme et l'histoire» (1930) i wiele innych.



ALBERT GLEIZES: CZTERY EWANGELJE (1927)

Prawdziwie oryginalną jest koncepcja malarstwa u Gleizes'a. Długo błądził, długo szukał, aż wreszcie wyrobił w sobie przekonanie, że artysta dojść może do doskonałości tylko i jedynie wtedy, gdy wróci do form najprostszych. «Niech pan pamięta — mówił mi kiedyś — że ja nie jestem bynajmniej malarzem obrazów, ale człowiekiem, który zajmuje się malarstwem jako rzemiosłem». Rzecz tem jest ciekawsza, że nigdy więcej niż w tym okresie nie sięga Gleizes w przeszłość sztuki, nigdy więcej niż wówczas nie poddaje tej przeszłości ścisłej analizie, skru-



A. GLEIZES: KOBIETY W KĄPIELI (Olej) 1919



A. GLEIZES: PEJZAŻ (Olej) 1919

pulatnym badaniom, nigdy więcej jak wtedy, nie stara się pojąć epok historycznych sztuki.

Długi czas Gleizes dąży tą drogą, na której myśliciel i fachowiec-malarz dotrzymują sobie kroku. Pewnego dnia następuje jednak załamanie. Myśl wybiega poza wyczerpane problemy techniki i poczyna się okres długiej wewnętrznej walki, który tłumaczy, dlaczego Gleizes, który w początkach swej karjery artystycznej stworzył cały szereg dzieł, któremi dzisiaj szczycą się kolekcjonerzy Francji, Niemiec, Ameryki — później dłuższy czas pozostał, zdawałoby się, bezczynny. Szukał wówczas samego siebie. Na wiosnę otrzymałem od niego list z triumfalnem radosnem «eureka»!

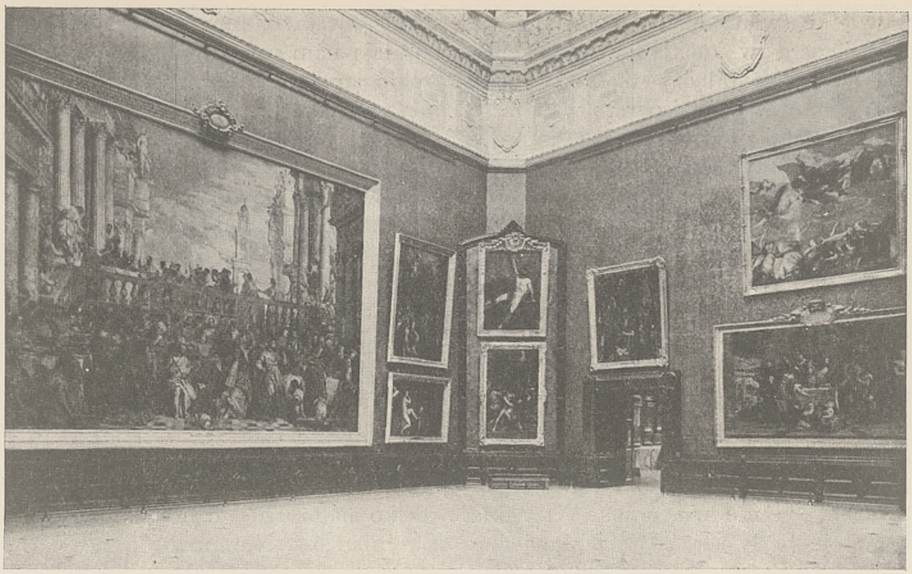
«Obrazy moje — pisze mi — były dobrze zbudowane, miały swą rytmikę, lecz brakło im jednej rzeczy: ruchu. Niech pan sobie wyobrazi auto, które w miejscu stoi — samolot, który nie wzbija się w przestworza. Myśmy w tej właśnie byli pozycji. I jakże często spotyka się to u malarzy, którzy od lat 30 na tem właśnie polu pracują: w poszukiwaniu ruchu stwarzają bezruch. Najbardziej może niezależni byli reformiści, chociaż zawsze pełni szacunku dla Akademji Sztuk Pięknych i na krok nie odstępujący od zasad przez nią głoszonych. Dogmaty Odrodzenia głęboko sięgają swemi korzeniami! A przecież życie kryje się właśnie w ruchu, a nie w postaciach, nie w widokach, nie w odtwarzaniu rzeczywistości pod zmysły podpadającej. Czy malarstwo może być odzwierciedleniem życia tak pojętego? Dziś odpowiadam: tak — a mówię to z doświadczenia i mam na poparcie słów tych dowody. Powtarza się historja z jajkiem Kolumba: trzeba było mieć odwagę stać się prostym, naiwnym nawet. A to nie jest łatwe. Trzeba było powrócić w dziedzinie malarstwa do pojęcia absolutu. Powtarzam: powrócić, bo pojęcie to istniało w sztuce przed XIII wiekiem. Co za historja! Pojęcie to zarzucone później, pogrzebane w okresie Odrodzenia, wyraża się najidealniejszą krzywą (la courbe), która jest formą, która jest rytmem. Obraz umieszczony w przestrzeni, skoordynowany w czasie (proporcja poszczególnych części i rytm całości), musiał wyrażać się linją krzywą (la courbe) poza wszelką przestrzenią i poza wszelkim czasem. Obecnie nawróciłem do tej krzywej, która łączy w sobie wszystko, nadaje dziełu ruch i czyni, że w dziele tem intelekt przeradza się w uczucie».

Ta teorja Gleizes'a nie była dla mnie niespodzianką. Ostatnia jego obszerna książka: «Vers une conscience plastique» — książka, w której tak jasno tłumaczy epoki sztuki — pozwalała przewidywać tę jego koncepcję. Już tam wyjaśniał, że życie dzieła sztuki wyraża się ruchem, a ruch wyraz swój znajduje w krzywej (la courbe). Okresy hieratyczności, sztywności, stałości mają za odpowiednik linję prostą i stylizację.

Teorja ta, z którą można się zgadzać lub nie, jest dowodem, że Gleizes jest w całem tego słowa znaczeniu artystą, tym zawsze ze siebie niezadowolonym, gotowym nawet ukorzyć się, byleby tylko dojść do pełnego zrozumienia i zostać bojownikiem sztuki i pionierem jej rozwoju.

Kraków, w czerwcu 1934.

Program nasz pozostaje niewzruszony: pokazywać w reprodukcjach i omawiać dobrą sztukę bez względu na szkołę i czas jej powstania — tępić zaś plastykę złą, bez względu na to, czy będzie nią akademizm czy modernizm — polski czy zagraniczny.



«SALON CARRÉ» W LUWRZE
NA LEWO OBRAZ WERONEZA p. t. «GODY W KANIE GALILEJSKIEJ»

ROZMOWA Z CÉZANNE'M W LUWRZE

Z dzieła Joachima Gasquet p. t. «Cézanne»[1] wyjmujemy niniejszy urywek, będący częścią rozdziału p. t. «Louvre»[2].

Weszliśmy do «Salon Carré». Cézanne usadowił się przed «Godami w Kanie» (Weroneza). *Melonik zsunięty do tyłu, z pod ramion zwisało mu palto. Możnaby o nim powiedzieć, że zapadł w ekstazę.*

Oto malarstwo. Fragmenty, całość, bryły, walory, kompozycja, dreszcz sztuki — wszystko tu jest... Uważa pan, przecież to jest wspaniałe. Czemże my jesteśmy?... Niech pan zamknie oczy — na chwilę — i niech pan już o niczem nie myśli. Niech pan oczy otworzy. Spostrzega się tylko wielkie kolorowe falowanie; nieprawdaż? Tęcza, kolory, bogactwo kolorów. Obraz powinien nam dawać przedewszystkiem właśnie to ciepło harmonijne, otchłań, w którą oko zagłębia się jak w jakieś głuche kiełkowanie. Stan kolorowej łaski. Te wszystkie tony wlewają się nam w krew, czy nie tak? Czujemy się pokrzepieni. Rodzimy się na prawdziwym świecie. Stajemy się sobą, stajemy się malarstwem... Żeby lubić jakiś obraz, trzeba go najpierw tak wypić — długiemi haustami — powoli, do utraty przytomności. Trzeba zejść razem z malarstwem gdzieś do ciemnych, poplątanych korzeni rzeczy, a powrócić stamtąd w pełni barw i razem z nimi rozkwitać na świetle. Umieć widzieć, odczuwać... Zwłaszcza przed wielką machiną, jakie budował Weronez! O, ten to był szczęśliwy! I wszyscy ci, którzy go rozumieją, stają się przez niego szczęśliwymi.

On jest fenomenem jedynym w swoim rodzaju. Malował tak, jak my patrzymy. Bez większego wysiłku. Tańcząco. Te kaskady odcieni barw płynęły z niego, jak to, co mówię, płynie z moich ust. Mówił kolorami. To dziwne. Ja nic prawie nie wiem o jego życiu, a zdaje mi się, że go znałem zawsze. Widzę go jak spaceruje, jak idzie, tu i tam, jak kocha się, widzę go w Wenecji, jak stoi przed swojemi płótnami, widzę go z przyjaciółmi. Piękny uśmiech. Ciepłe spojrzenie. Szczera dusza. Rzeczy stworzenia, wchodziły mu do serca razem ze słońcem, bez uprzedniego planu, bez rysunku, nie abstrakcyjnie, ale zato w pełni barw, których mu nic nie odgradzało od światła. Pewnego dnia wyłaniały się one z niego te same; ale któż to wie dlaczego strojne w jakąś słodką chwałę. Szczęśliwe, jakgbyby oddychały tajemniczą muzyką. Tą muzyką, niech pan spojrzy, co promieniuje z tej oto grupy pośrodku, w której zasłuchane są kobiety i te tutaj psy, a która płynie łagodnie zpod mocnych rąk tych oto mężczyzn. Pełnia myśli w przyjemności i przyjemności w zdrowiu. Proszę pana, ja myślę, że Weronez to jest właśnie pełnia idei w barwie. Pokrywa on swoje płótna szerokiem podmalowaniem en grisaille, tak na czarno-biało, jak to robili oni wszyscy w tej epoce; to był jego pierwszy narzut. Podobny do ziemi, zanim nad nią wzejdzie światło dnia, zanim wstanie do życia.

Ja: — Tak samo jak pan, kiedy pan rozmyśla o geologicznych pokładach pejzaży, które pan sobie w duchu szkicuje...

Cézanne: — Ach, o mnie pan mówi, o mnie...

— Ja, widzi pan, jestem małem dzieckiem wobec tego... Ja, uważa pan, widzę to potężne rzemiosło, takie dla nich naturalne i łatwe. Oni mieli to w ręku i w oczach, przekazywane z pracowni do pracowni. Podkład, podmalowanie. Dobrze mówiłem: wychodził on z szerokiego podkładu szarego... Surowa idea jego świata, kościec i anatomja, cudowne rusztowanie, jakiego mu było trzeba i który ubierał w odcienie swych kolorów i lazerunki, rozmie-

[1] Joachim Gasquet — Cézanne — (Nouvelle édition) Paris — Les Éditions Bernheim Jeune 83 Faubourg St. Honoré — 1926.

[2] Rozmowa ta nie jest opisem jakiejś jednej dyskusji w Luwrze, lecz jak wyjaśnia autor — kompozycją opartą na mnóstwie skrzętnie notowanych uwag i wypowiedzeń się Cézanne'a, zarówno podczas licznych wspólnych wycieczek do Luwru — jak i zawartych w korespondencji Cézanne'a opinij i zdań o sztuce. *(Uwaga Redakcji).*

szczając cienie. Jakiś wielki świat, blady, pobieżnie naszkicowany, zawieszony jeszcze w otchłani... niech pan czeka, zdaje mi się, że widzę go między tkaniną płótna a pryzmatycznem ciepłem słońca... Dzisiaj odrazu walą farbę na gęsto, zabierają się do tego ordynarnie jak murarze i wydaje im się. że są bardzo silni, bardzo szczerzy. Niech to djabli wezmą! Zatracono znajomość przygotowań — płynną wyrazistość, którą dają podkłady. Modelować, nie, — modulować. Trzeba modulować! A dzisiaj? Dzisiaj skrobie się, wyskrobuje, pogrubia. To jest tynk. Albo też najbardziej sumaryczni, jak pan wie, Japończycy, konturują ostro swoje figurki i przedmioty kreską mocną, surową i schematyczną i aż po brzegi wypełniają płaską barwą. To jest krzykliwe jak afisz i malowane jak przez szablon, na śmiech. Tam nic nie żyje. Podczas gdy — widzi pan tę suknię, tę kobietę, to stworzenie obok obrusa? Gdzie zaczyna się cień, a gdzie światło, na jego uśmiechu, czy ono muska, pochłania, czy przesiąka cień, — nie wiadomo. Wszystkie tony przenikają się, wszystkie bryły krążą, wchodząc jedna w drugą. W tem jest ciągłość... Bezsprzecznie — bywają nieraz w naturze takie efekty gwałtownego cienia i światła o silnych krawędziach, ale to nie jest ciekawe, zwłaszcza, gdy robi się z tego sposób i maniera. Co jest wspaniałem, to skąpać całą kompozycję, nieskończenie wielką, jak ta, w takiej jasności rozprószonej i ciepłej i dawać oku żywe wrażenie, że te wszystkie piersi oddychają naprawdę, jak pan i ja, ale tam, na obrazie tem złotawem powietrzem, które je zalewa. Jestem pewny, że w gruncie rzeczy jest to działanie podkładów, tajemnej duszy podkładów, które trzymając wszystko, dają całości siłę i lekkość. Tak, trzeba zaczynać w neutralnych tonach. A potem, rozumie pan, on już mógł się wyładować całem sercem, radośnie. Psiakrew. Co za doskonały wykwint, co za śmiałość tych wszystkich deseni, odpowiadających sobie tkanin, splatających się arabesek, ruchów o nieprzerwalnej ciągłości. Czyż tego nie dosyć? czy to nie wystarcza? Może pan oglądać jakiś szczegół, a pociągnie on za sobą całą resztę obrazu. Całość będzie zawsze obecna. Będzie pan czuł jej brzmienie wokół siebie, z tego jedynego fragmentu, który będzie pan studjował. Niczego nie może pan wyrwać z całości... O, ci nie byli malarzami «kawałków», jak my... A jednak pyta mnie pan co nam przeszkadza po tem wszystkiem lubić tak samo jakiegoś Courbet'a czy Manet'a jak jakiegoś Rubensa czy Rembrandta, i w czem leży wyższość tego starego malarstwa? Zbadajmy to zaraz, możemy za tem dziś poszukać. Zapewne — *Pogrzeb w Ornans* to niezły atut — albo też *Krzyżowcy* i *Plafon Apollina*, ale wobec tego obrazu, czy wobec *Raju* Tintoretta, coś się chwieje u współczesnych. Ale co? No niech pan powie, co? Zobaczymy... Zobaczymy... Zaraz, niechno pan zwróci oczy na lewo, tam na tę kolumnę, jakaż ona bestja marmurowa, i od tego miejsca, niech pan powoli okrąży oczyma cały stół... Czyż to nie piękne? Czy to nie żywe?... A równocześnie jak przetworzone, tryumfująco i cudownie w świat zupełnie inny, a jednak rzeczywisty. To jest cud, woda przemienia się w wino, świat przemienia się w malarstwo. Zanurzamy się w prawdzie malarstwa. Jesteśmy pijani. Jesteśmy szczęśliwi. Ja? Mnie jakby ponosił wicher barw, jakaś muzyka uderza we mnie, we krwi odzywa się całe moje własne malarstwo. Ach, jak oni djabelnie dobrze znali rzemiosło, szelmy jedne. My jesteśmy niczem, niech pan mi wierzy, staremi osłami, niczem. Nawet nie jesteśmy w stanie tego zrozumieć. Proszę sobie wyobrazić, że ja to chciałem spalić kiedyś, swojego czasu. Spowodu manji oryginalności i wynalazków. Kiedy się samemu nic nie wie, to się myśli, że ci, którzy wiedzą tamują nam drogę. Tymczasem wprost przeciwnie, kiedy się do nich przychodzi tutaj, to oni zamiast nam zawadzać, biorą nas za rękę i przy swoim boku pozwalają nam szeplenić grzecznie nasze małe historyjki. Ach, robić studja z wielkich mistrzów dekoracyjnych z Weroneza i Rubensa, ale tak, jakby się robiło z natury. Wie pan, malarstwo zginęło, kiedy mu się zachciało być grzecznem, kiedy mu się zachciało «lizać» jak u Davida. Wzdrygam się na to. On był może ostatnim, który znał rzemiosło, ale cóż on z niego zrobił, mój Boże. Guziki u spodni na jego *Wręczaniu Orłów*. Wtedy, kiedy z wielką pompą powinienby nam oddać — niby Tycjan, charakter wszystkich tych stajennych i pachołków wokół koronowanej hołoty. Wstrętny Jakobin, wstrętny klasyk. Pan wie przecież co Taine mówi w *Origines* o klasycyźmie i jego duchu. Ach, David jest tego doskonałym, straszliwym przykładem. Ten cnotliwiec! Doszedł do tego, że wytrzebił w swojej sztuce nawet tego wszetecznika Ingres'a, który nawiasem mówiąc, uwielbiał kobietę. Trzeba się uczyć swojego rzemiosła. Tylko należy się go uczyć tutaj, samemu, przez odwiedzanie mistrzów. Nie mówię o receptach, o terminowaniu, niestety straconem, o całej stronie technicznej czego tu niema co podpatrywać, odkąd dobre koleżeńskie współżycie w pracy zniszczył ten rewolucjonista, dzięki czemu zyskaliśmy tyle czasu. Te rzeczy dawały dobre pracownie. Trzeba do tego powrócić... Ale mówiłem przecież o mistrzach. Któregokolwiekby pan nie wybierał, niech będzie on dla pana tylko drogowskazem. Inaczej będzie pan tylko naśladowcą. Mając własne uczucie dla przyrody, mając trochę, niewiele, wrodzonego talentu, potrafi pan wkońcu wyzwolić się. Rady, metody czyjekolwiek nie powinny tak na pana wpłynąć, żeby pan zmienił swój własny sposób odczuwania. Choćby nawet pan się poddał zrazu wpływowi kogoś starszego od pana, to niech mi pan wierzy, że z chwilą kiedy pan zacznie siebie odczuwać, pańskie własne wzruszenie zawsze wkońcu wynurzy się, weźmie górę i zdobędzie miejsce pod słońcem. Ufność. To jest dobry sposób konstruowania, który trzeba zdobyć. Rysunek jest tylko konfiguracją, tego co pan widzi. Michał Anioł był konstruktorem, a Rafael artystą, który — jak wielkim by nie był twórcą, — zawsze jest hamowany przez modela. Kiedy zaś chce kierować się rozsądkiem, spada poniżej swego wielkiego rywala. Trzeba jak tamten, być na swój sposób, a właśnie w tem przeszkadzają profesorowie. Niema nic gorszego od łapy profesorów, którzy przemocą pakują nam do głowy swoją ignorancję i swój sposób patrzenia. Trzeba dobrze wybierać mistrzów, a raczej nie wybierać ich wcale, znać ich wszystkich, porównywać ich. Tak, jak bałbym się czytelnika, który czytał tylko jedną książkę, bałbym się ucznia jednego tylko malarza. Jean-Dominique (Ingres) jest mocny, bardzo mocny. Ale też jest bardzo niebezpieczny. Niech pan spojrzy na nich wszystkich aż do Degas'a.

Ja: — Aż do Degas'a?

Cezanne: — Degas jest zamało malarski, ma tego zamało w sobie... Z małym temperamentem można być mocnym malarzem. Wystarczy mieć poczucie sztuki i właśnie to poczucie jest zdaje się tem, co budzi grozę u mieszczucha. I dlatego instytuty, stypendja i honory mogą być tylko dla kretynów, kawalarzy i głupków. Ale ja nie mówię o tych ludziach. Niech sobie chodzą do szkoły, niech mają profesorów ilu chcą. Gwiżdżę na to. Nad czem ubolewam to nad tem, że ci wszyscy młodzi, w których wierzycie i o których mi mówicie, nie podróżują po Włoszech. — Powinni przynajmniej przychodzić tutaj, aby wyszedłszy stąd, stanąć odważnie w obliczu pełni przyrody. Wszystko wogóle, a szczególniej w sztuce polega na teorji wyprowadzonej z natury i stosowanej w praktyce w ścisłym kontakcie z naturą. Nie chciałbym, żeby im się zdarzyło to co mnie. Wiem, wiem,

że jeżeli oficjalne Salony są tak słabe, to powód jest jasny: bierze się w rachubę tylko sposoby malowania już mniej lub więcej rozpowszechnione. Wrażliwość (sensation) jest podstawą wszystkiego u malarzy. Będę to powtarzał bez przerwy. Nie będę wychwalał sposobów malowania. Wartoby raczej wnosić więcej swojego osobistego wzruszenia, spostrzeżeń i charakteru. W tem sęk, że teorje są zawsze łatwe. Wykazanie tego, co się myśli przedstawia poważne trudności. Jestem głęboko przekonany, że malarz uczy się myśleć tutaj. W Luwrze. Przyroda uczy go widzieć. To śmieszne, wyobrażać sobie, że się wyrosło jak grzyb po deszczu, kiedy się ma za sobą tyle pokoleń. Dlaczego nie korzystać z tej całej pracy, nie zwracać uwagi na ten cały dorobek? Tak, Luwr jest księgą, z. której uczymy się czytać. Nie powinniśmy się jednak zadawalać podtrzymywaniem pięknych zasad naszych sławnych poprzedników. Ujrzeliśmy słownik, jak mawiał Delacroix, w którym znajdziemy wszystkie nasze słowa. Wyszedłszy stąd trzeba studjować piękną przyrodę, a potem starajmy się uwolnić od niej nasz umysł; starajmy się wyrażać tak, jak nam każe osobisty temperament. Zresztą czas i zastanowienie zmieniają potrochu naszą wizję, lecz wkońcu dochodzimy do zrozumienia rzeczy. Z wolą boską będziemy zdolni, i pańscy przyjaciele będą zdolni do machnięcia takiej machiny jak ta, i do przeciwstawienia tej tęczowej harmonji srebrzystą harmonję tamtej...

Mówiąc to, pokazywał mi obraz «Chrystusa u Faryzeusza» naprzeciw «Godów w Kanie».

To naprzykład jest może jeszcze bardziej zadziwiające... Ta gama srebra... Cały pryzmat roztapiający się w tej bieli... I co lubię, wie pan, w tych wszystkich obrazach Weroneza, to również i to, że nie można się w nich babrać. Lubi się je, jeżeli się lubi malarstwo. Nie lubi się ich, jeżeli się tam szuka literatury, jeżeli kogoś podnieca anegdota, temat. Obraz nie przedstawia niczego, nie ma niczego przedstawiać oprócz przedewszystkiem koloru. Nienawidzę tych wszystkich powiastek, tej psychologji kręcącej się wkoło. To już siedzi w obrazie — do djabła. Malarze nie są głupcami, To trzeba dojrzeć oczami, zapomocą oczu, rozumie pan. Malarz nie chciał niczego innego. Jego psychologja — to spotkanie się dwóch tonów. Tu jest całe jego wzruszenie. I to jest dla niego historją, prawdą i głębią. Dlatego, że jest malarzem właśnie! A nie poetą, ani filozofem. Michał Anioł nie wsadzał swoich sonetów do Kaplicy Sykstyńskiej, ani Giotto swoich kanzon do życia św. Franciszka. Kiedyś zachciało się wielkiemu Delacroix wepchnąć przemocą Szekspira do swoich płócien; sparzył się na tem, bo nie miał racji. I dlatego idąc tu przeciwstawiałem panu całą sztukę średniowiecza, jaką by nie była wzruszającą, sztuce mojej i sztuce Odrodzenia. Proszę pana, ten rodzaj liturgicznego symbolizmu średniowiecza jest za bardzo oderwany. Nad nim trzeba rozmyślać. A pogański Renesans jest zupełnie naturalny. Tamto odwraca naturę od naszych zmysłów aby ucieleśniać niewiadomo jaką prawdę teologiczną, podczas gdy to drugie, czuje pan, zwraca abstrakcję ku rzeczywistości, a rzeczywistość jest zawsze naturalna i ma, ośmielę się twierdzić, zmysłowe, uniwersalne znaczenie. Ubóstwiam kiedy jabłko, symboliczne w dłoniach Dziewicy z prymitywów staje się zabawką dziecka u tej z Renesansu. Pan, który napisał *Dionysosa*, powinien sobie przypominać co opowiada *Jacques de Voragine*, że w Noc Narodzenia Stwórcy w całej Palestynie zakwitły winnice. Tu się już zaczyna Odrodzenie. My malarze powinniśmy malować raczej te kwitnące winnice, niż kręgi aniołów, trąbiących na przyjście Mesjasza. Malujmy tylko to, cośmy widzieli, albo to, co moglibyśmy kiedyś zobaczyć...

Tłum. H. W.

PICASSO: LIST O SZTUCE

Ludzie biorą mnie zwykle za poszukiwacza.

Ja nie szukam — ja znajduję.

Chcą zrobić z kubizmu rodzaj kultury fizycznej. Codziennie widzimy masę przeżytych ludzi, podających się za «mocnych»; zdaje im się, że zdobędą siłę, ograniczając wszystko do kwadratu. Moje dzieło doskonale logiczne, moje dzieło, któremu poświęcam wszystkie wysiłki, służy im tylko do tworzenia czegoś sztucznego, pozbawionego zupełnie rzeczywistości.

Weźcie naprzykład pana X...[1] Oto jeden, który jest naprawdę «arywistą».

Około 1900 r. ojciec powiedział mu: «Mój synu. Pojedziesz do Paryża studjować nową sztukę». Usłuchał. Przybywszy do Paryża, zabrał się do tworzenia nowej sztuki prawie tak dobrze, jak wielkie magazyny Printemps.

Możecie sobie łatwo wyobrazić, jak bardzo nie znoszę tych wszystkich ludzi małpujących moją sztukę, moje prace i wszystko — aż do «tików» włącznie.

Kilku adeptów ze szkoły surrealistów złapało w moim albumie szkice i rysunki piórkiem, w których były tylko kropki i kreski.

Cała rzecz w tem, że szalenie lubię mapy astronomiczne. Wydają mi się piękne, poza ich znaczeniem pojęciowem. A więc pewnego pięknego dnia zabrałem się do rysowania masy punktów połączonych linjami i plamami, które zdawały się wisieć na niebie. Miałem zamiar posłużyć się niemi później, wprowadzając je jako element czysto graficzny do moich kompozycyj. Ale patrzcież na tych surrealistów! Jacy spryciarze! Uznali, że te rysunki odpowiadają w zupełności ich oderwanym ideom.

Któregoś dnia opowiedziałem Janowi Cocteau historję, która mi się zdarzyła w 1925 r. Przyjaciele chcieli mnie zaprowadzić na międzynarodową Wystawę Sztuk Dekoracyjnych, na ten potworny objaw złego smaku, nie pozbawiony zresztą wartości kształcących. Mówili mi: «Zobaczysz Picasso, zobaczysz, że to ty jesteś odpowiedzialny za tę całą architekturę. Odnajdziesz tam sam siebie, poznasz pracę własnych rąk». Prawdopodobnie chcieli mi zrobić przyjemność, mówiąc w ten sposób.

Wyobraźcie sobie np., że Michał Anioł idzie na obiad do przyjaciół i że przyjmują go słowami: «Zamówiliśmy właśnie bardzo piękny renesansowy kredens, wzorowany na twoim Mojżeszu. Można sobie wyobrazić jego minę.

Cóż za manja czerpania ciągle natchnienia ze współczesnych. Odczuwam prawie fizyczną przykrość za każdym razem, kiedy spostrzegam, że mnie naśladują.

Sztuka dekoracyjna w niczem nie jest podobna do malarstwa sztalugowego, do tworzenia obrazu. Jedno jest rze-

[1] Nazwisko znanego malarza kubisty.

czą użytkową, a drugie jest szlachetną grą. Fotel to oparcie, na którem się wspieramy. To sprzęt domowy. To nie jest sztuka.

W 1906 r. przeniknął wszędzie wpływ Cézanne'a, tego genjalnego Harpigniesa. Gwałtownie spopularyzowała się sztuka kompozycji, przeciwstawiania form i rytmu kolorów. Miałem przed sobą dwa zagadnienia. Wiedziałem, że malarstwo miało swoje istotne znaczenie, niezależnie od rzeczywistego odtwarzania przedmiotów. Pytałem się siebie, czyby nie należało raczej przedstawiać rzeczy takiemi, jakiemi — wiemy, że są naprawdę, niż takiemi, — jakiemi je widzimy. Skoro malarstwo posiada swoje własne piękno, można tworzyć piękno oderwane, pod warunkiem, że będzie malarskie.

Przez długie lata celem kubizmu było tylko malarstwo dla malarstwa. Odrzucał on wszystkie czynniki, nie wywodzące się z jego istotnej rzeczywistości.

Matematyk Princet, który bywał obecny podczas naszych dyskusyj estetycznych, powziął myśl stworzenia geometrji specjalnie dla malarzy. Zresztą ta myśl nie jest tak dalece oryginalna, skoro wszystkie akademje przyjmują geometrję Leonarda da Vinci.

Kolor jest skuteczny tylko o tyle, o ile przedstawia jeden z elementów budujących bryłę. Wszyscy wiedzą, że biała powierzchnia będzie się zawsze wydawać większą od powierzchni czarnej, mającej ten sam wymiar. To jest podstawowa prawda, dziecinna nawet. Niemniej to nie przeszkadza, że głupcy chcą wyprowadzić stąd odrazu prawa i ogólne zasady, aby mi wyłożyć sztukę malowania.

Dla mnie obraz nie jest nigdy ani końcem, ani dojściem do celu, ale raczej szczęśliwym przypadkiem i doświadczeniem. Wzorcem mierniczym w dziedzinie formy jest kolor. Nie mamy wcale ochoty grzęznąć w naukowej geometrji, a tymczasem różni dobrowolni obserwatorzy oddają się temu przedmiotowi i wszelkim rodzajom teoretycznych poszukiwań. Tem gorzej dla nich. Tak giną słabi...

Malarze kubiści, zdumieni swojemi własnemi pracami, wzięli się do wznoszenia teoryj mających je usprawiedliwić. A tymczasem kubizm nigdy nie miał programu.

Obraz może przedstawiać ideę rzeczy; może też z drugiej strony, przedstawiać zewnętrzny wygląd rzeczy, nie dotykając ich istoty.

Naprawdę nigdy nie kopjuje się natury, ani nie naśladuje się jej, tylko pozwala się wyobrażanym przedmiotom przyjmować pozory rzeczywistych. Nie chodzi o to, żeby wychodzić z malarstwa, a dochodzić do natury — należy wyjść z natury, a dojść do malarstwa. Są malarze, którzy przemieniają słońce w żółtą plamę, ale są i inni, którzy dzięki sztuce i inteligencji przemieniają żółtą plamę w słońce.

Elementy wyprowadzone z natury służą do urozmaicenia obrazu. W ten sposób zbliżamy się do ideału wielkich mistrzów, którzy, prowadzeni przez swą własną koncepcję, stwarzali naturalne pozory rzeczywistości.

Myślę, że u początku każdego malarstwa znajdziemy subjektywnie zorganizowaną wizję albo natchnienie, w rodzaju Rimbaud'a. Nie przywiązuję wcale wagi do podmiotu, ale ogromnie mi chodzi o przedmiot. Miejcie poszanowanie dla przedmiotu!

Nie mąćcie nigdy obrazu, ani porządku waszych najtajniejszych myśli.

Wiemy teraz, że sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem, które nam pozwala zbliżyć się do prawdy, a przynajmniej do prawdy dla nas dostępnej. Malarz winien znaleźć środki, któremi wytłumaczyłby publiczności, że jego kłamstwo jest prawdą.

Trudno mi zrozumieć sens słowa «poszukiwanie». Nie myślę, żeby miało jakikolwiek sens. Nikt nie będzie miał ochoty iść za człowiekiem, który patrzy pod nogi, czekając, aż los pozwoli portfelowi upaść na jego drodze. Ten, kto coś znajduje, nawet gdyby nie miał wcale zamiaru szukać, zdobywa wkońcu jeżeli nie szacunek, to przynajmniej uwagę publiczności.

Staram się pokazywać to, co znalazłem, a nie to, czego szukam. W sztuce zamiary nie mają znaczenia. Przysłowie hiszpańskie mówi: «Dowodem miłości są czyny, nie słowa». Idea «szukania» doprowadza część naszych malarzy do abstrakcyjnych rozważań, i to jest może największym błędem współczesnej sztuki. Duch poszukiwań zatruł tych wszystkich, którzy, nie rozumiejąc pozytywnej strony nowoczesnego malarstwa, usiłowali malować to, co nie daje się zobaczyć i co wymyka się każdej sztuce.

Nieraz obraz mówi o wiele więcej, niż malarz chciał w nim wyrazić. Osłupiały autor podziwia niespodziewane wyniki, których wcale nie przewidział.

Kreacja obrazu podobna jest często do narodzin czegoś spontanicznego i nieprzewidzianego. Mówi się o naturalizmie, przeciwstawiając go nowoczesnemu malarstwu, ale czy kto widział kiedy dzieło sztuki »naturalne»?

Natura i sztuka to dwa fenomeny najzupełniej odrębne. Sztuka daje nam możność ujawnienia naszej koncepcji i inteligencji w wyrażaniu tego, czego natura nie ukazuje nigdy w formie absolutnej. Od czasu prymitywów, których sztuka była krańcowo odległą od natury, aż do artystów takich, jak Dawid, Ingres, a nawet Bouguereau, wszyscy malarze, przedstawiając naturę, dobrze wiedzieli, że sztuka jest zawsze sztuką, a nigdy naturą. Z punktu widzenia sztuki niema formy abstrakcyjnej ani formy konkretnej — istnieje tylko jej interpretacja, mniej lub więcej utarta.

Kubizm niczem nie różni się od wszystkich innych szkół malarskich. Rządzą nim te same czynniki i te same prawa. Fakt, że przez długi czas był niezrozumiany i że nawet teraz wielu ludzi go nie rozumie, nie ma zasadniczego znaczenia i nie pozwala w niczem przesądzać o jego wartości. Z tego, że nie umiem po niemiecku i że niemiecka książka to dla mnie tylko czarne znaczki na białym papierze, nie wyciągnę wniosku, że język niemiecki nie istnieje.

Kubizm nie jest ani nasieniem, ani kiełkowaniem nowej sztuki — przedstawia tylko pewien etap w rozwoju oryginalnych form malarskich. Kiedy się rozwiną, mają prawo do niezależnego bytu.

Jeżeli kubizm znajduje się teraz w stanie prymitywnym, to zczasem powinna się rozwinąć jego nowa forma. Usiłowano wytłumaczyć kubizm zapomocą matematyki, geometrji, psychoanalizy i t. p. To wszystko jest tylko literaturą. Kubizm podąża ku celom, które są wystarczające same dla siebie. Określamy je jako środki, mające wytłumaczyć wszystko to, co spostrzega nasz rozum i oczy, w granicach możliwości, które stwarza rysunek i kolor. Cóż za niewyczerpane źródło niespodziewanych radości i odkryć!

Henri Rousseau nie jest szczególnym wypadkiem. To tylko osobliwa umysłowość w stopniu doskonałości. Pierwsze płótno tego malarza, które miałem okazję nabyć, wywarło na mnie przedziwne wrażenie.

Szedłem pewnego dnia ulicą des Martyrs. Tandeciarz był w trakcie rozkładania płócien wzdłuż muru swojego sklepiku. Zwrócił moją uwagę jeden portret. Była to głowa kobiety o surowem, przenikliwem, jasnem i zdecydowanem spojrzeniu, o spojrzeniu francuskiej kobiety. Płótno było olbrzymie. Spytałem o cenę — 5 franków — odpowiedział mi kupiec. «Wyczyści pan płótno i będzie pan mógł na niem pracować».

To jest psychologiczny, najprawdziwszy portret ze szkoły francuskiej.

Dziwi mnie to, jak bardzo używa się i nadużywa słowa «rozwój».

Sztuka nie ma ani przeszłości, ani przyszłości. Sztuka, która niezdolną jest utwierdzić się w teraźniejszości, nigdy się nie spełni. Sztuka grecka albo egipska nie należą do przeszłości; są one bardziej żywe dzisiaj, niźli były wczoraj. Zmiana nie jest rozwojem. Jeżeli artysta zmienia środki ekspresji, to jeszcze nie znaczy, żeby się zmieniła jego postawa twórcza. Wszyscy ludzie mają prawo zmieniać się, nawet malarze.

Ja zawsze pracowałem dla moich czasów. Nie wysilam się na poszukiwania. Wyrażam to, co widzę.

Nie zajmuję się «rozmyślaniami». Nie oddaję się «eksperymentowaniu». Jeżeli mam coś do powiedzenia, to mówię to w sposób, który mi się wydaje najprostszy. Sztuka «przejściowa» nie istnieje. Są tylko dobrzy albo źli malarze i to jest wszystko. Ciekawi dziennikarze i miłośnicy malarstwa przychodzą do nas, żeby z nas wyciągnąć dogmatyczne prawdy albo określenia, któreby mogły wytłumaczyć im naszą sztukę, uwypuklając jej wartość pedagogiczną, wartość, której istnieniu *kategorycznie zaprzeczam.* My oddajemy się malarstwu. Czyżby oni chcieli, żebyśmy byli w dodatku fabrykantami prawd i prawideł?

To prawda, że wydaje się antologje myśli Ingres'a i Delacroix; wzdrygam się na to. Jakąż myśl Delacroix możnaby położyć na szali z jego obrazem «Sardanapala?

Co to jest sztuka?

Gdybym wiedział, strzegłbym się to wyjawić.

Ja nie szukam — ja znajduję.

Z wersji francuskiej, C. Motchoulsky'ego («Formes», nr. 2, 1930 r.), będącej przekładem z moskiewskiego przeglądu «Ogoniok» (nr. 20, 1926 r.), przeł. H. Wielowieyska. Zamieszczono za uprzejmą zgodą Redaktora «Formes» p. Waldemara George'a.

PLASTYCY O SOBIE

Otwieramy rubrykę dla wypowiadania się plastyków na temat ich przekonań artystycznych. Pragniemy tą drogą dać pełniejszy obraz współczesnej polskiej myśli plastycznej, ujmowanej z różnych punktów widzenia, zależnie od kierunków i tendencyj plastyków, grupujących się wokół naszego pisma. Zaproszenia odnośne skierowaliśmy do kolegów-plastyków, którzy w bieżącym roku urządzili swoje zbiorowe wystawy. *Redakcja.*

TYTUS CZYŻEWSKI
(SPOWODU WYSTAWY ZBIOROWEJ W KRAKOWIE)

Na postawione mi pytanie, jakie jest moje stanowisko ideowe jako malarza, mogę odpowiedzieć, że ideałem dla mnie w malarstwie jest wydobycie wizji, o której wiem, że we mnie istnieje, ale która jest ogromnie nieuchwytną i mało skondensowaną. Gdyby ta wizja plastyczna była zarysowana w moim mózgu zupełnie konkretnie i zdecydowanie, nie miałbym już nic w malarstwie ani w poezji do powiedzenia, sztuka nie byłaby dla mnie owym krajem nieznanym, który mam tak ogromną chęć zdobyć i poznać. Malarstwo jest dla mnie w rzeczywistości muzyką koloru skondensowaną i uporządkowaną zapomocą formy i materjału farb, a nie zapomocą grafiki i «rysunku». Bo i u grafików są graficy «graficy» — i graficy «malarze». Znam pewnego znakomitego grafika Francuza — którego grafiki dałyby się całkowicie przetransponować na kolor lub na formę kolorową, bez uszczerbku dla wartości malarskiej tej grafiki. Czy np. niektóre akwaforty Rembrandta nie są obrazami o wielkiej wartości kolorystycznej?! Używanie w sztuce malarskiej innych elementów jak barwa, jest wprowadzaniem fałszu do sztuki. Dlatego nie mogę uznać obrazów, które są niczem innem, jak tylko podkolorowaną grafiką.

Nie mogę zaś zrozumieć, dlaczego niektórzy czynią taką różnicę między t. zw. obrazem «czytelnym» a abstrakcyjnym, czyli «nieczytelnym». Formy t. zw. «z otoczenia» (jak drzewo, domy, postać ludzka) mogą być tak samo dobrze użyte we współczesnem malarstwie jak formy t. zw. abstrakcyjne. Dla mnie malarstwo pozostanie zawsze wypowiedzeniem się plastycznem zapomocą asymilacji wzrokowej form, które widzimy i spotykamy (rzekomo) w naszem otoczeniu. Dlatego malarstwo jest wiecznem wahaniem się między konwencjonalizmem przyjętych form a podświadomą wizją malarza.

Dowodzenie, że malarstwo się skończyło, jest tylko czczą gadaniną upozorowanych i zblazowanych artystów snobów i znihilizowanych kabotynów.

Najlepszym dowodem, że skala wizji plastycznej jest niewyczerpana — jest chociażby współczesny nam film. Porównajmy między sobą filmy amerykański, współczesny sowiecki i René Claire'a, a zobaczymy w jak różnorodny sposób można przedstawić nawet na filmie, który przecież według niektórych jest mechaniczną «odbitką» t. zw. natury — tego samego człowieka, drzewa, wodę, kwiaty i t. d. Sztuka malarska skończyła się dla tych, którzy nie mają nic w brzuchu — według powiedzenia Cézanne'a.

Zresztą zdaje mi się, że właściwie kino zdecydowało o nowych możliwościach malarstwa jako sztuki czysto barwnej, ugruntowanej na wizji twórczej malarza.



TYTUS CZYŻEWSKI: PEJZAŻ (Olej)
(Z Wystawy Zbiorowej w Krakowie — maj 1934)

Dlatego też oddawna tocząca się w malarstwie walka między anegdotą (treścią) a przedmiotem musi się skończyć zwycięstwem przedmiotu — a właściwie przedmiotu użytego jako zagadnienie czysto malarskie.

Obecne malarstwo pozostawiło dla kina anegdotyczność wizji — a samo zwraca się coraz bardziej do czysto malarskiej wizji przedmiotu. To też «przedmiot» pozostanie zawsze punktem wyjścia malarstwa pozbywającego się coraz bardziej schematu (malarstwo abstrakcyjne) i konwencjonalnej wizji (malarstwo naturalistyczne). Przedmiot malarski musi być budowany tylko zapomocą koloru.

Na pytanie, jaki jest mój stosunek do współczesnej sztuki francuskiej, muszę odpowiedzieć, że współczesną sztukę francuską uważam za najbardziej ludzką, najbardziej zbliżoną do nas współczesnych i najlepiej wypowiadającą się plastycznie.

Był czas, że idea plastyczna wielkiej sztuki Odrodzenia zaczęła upadać. Odrodziła ją sztuka francuska XIX i XX wieku: Delacroix, Courbet, Corot, impresjoniści z Cézanne'm, i kubizm. Czy potrafił kto z malarzy tak liberalnie patrzeć na kolor i używać go tak współcześnie na płótnie, — przed Cézanne'm?

Czy kubiści nie kontynuują wielkich wynalazków w konstrukcji formy — które rozpoczęli Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Paolo Ucello i inni wielcy mistrze Renesansu?

Toteż jeśli wielcy malarze francuscy jak Poussin, Ingres, Corot jeździli niegdyś do Rzymu i Florencji i korzystali z dobrych wzorów włoskiego renesansu, — tak i naszym malarzom i rzeźbiarzom może przynieść tylko pożytek pobyt w Paryżu, — gdzie obecnie sztuka plastyczna objawia się najsilniej.

Zależy tylko, czy i jak artysta potrafi korzystać z wielkich wzorów sztuki francuskiej.

Warszawa w lipcu 1934.

„Głos Plastyków" nie schlebia gustowi „mas", ani snobizmowi jednostek.

Byt finansowy jedynego w Polsce niezależnego pisma artystycznego, zależy wyłącznie od prenumeratorów.

Prenumerowanie i rozpowszechnianie „Głosu Plastyków", to rozszerzanie polskiej kultury plastycznej.



MAKSYMILJAN FEUERRING: PIEKARNIA (Olej)

Z Wystawy Zbiorowej w IPS-ie (Maj 1934)

MAKSYMILJAN FEUERRING
(SPOWODU WYSTAWY W IPS-IE)

Dziękując uprzejmie Szanownej Redakcji za zaproszenie do wypowiedzenia się na temat mej sztuki z okazji wystawy zbiorowej, urządzonej w Warszawskim I. P. S-ie, muszę przyznać, że jestem w dość kłopotliwem położeniu. Zmuszony mówić o samym sobie, łatwo narazić się mogę na zarzut autoreklamy. Postaram się jednak na zadane mi pytania odpowiedzieć krótko i możliwie objektywnie.

Nazwać tak z miejsca wszystkie problemy artystyczne, które kierują moją pracą, byłoby rzeczą trudną i może nużącą. Odpowiem, że cenię prawa kompozycji «złotego podziału» i statyki, — interesują mię zagadnienia formy, koloru, faktury, oraz wszystkie inne jeszcze założenia, których rozwiązania przyczynić się mogą do wykonania dobrego obrazu. Uważam, że obraz jest dopiero wtedy dobry, gdy zarówno świat wrażeń jako i wyobrażeń został w nim organicznie zamknięty w pewną skończoną, integralną całość. Moje założenia są — jak z tego wynika — całkiem proste i oparte o kanony dawno już uświęcone.

Był czas, kiedy porywał mię kolejno każdy poszczególny element plastyki, każdy bowiem wydawał mi się być niejako dominującym postulatem i dlatego też kolejno wysuwałem go na plan pierwszy. Tak więc zainteresowania moje skierowywałem najpierw np. na zagadnienie formy pod kątem deformacji, to znów na problem czystej malarskości. Równocześnie pochłaniały mię eksperymenty bezprzedmiotowości, kubizowania masy, w końcu przetwarzania przedmiotu w sensie pewnej wizyjności, budowanej na przesłankach naturalistycznych. Owe różne, poszczególne zainteresowania — zapewne konieczne w ewolucji mej sztuki — dziś już porzuciłem. Nawracam bowiem obecnie do starego wypróbowanego klucza sztuki t. j. do uzgodnienia wszystkich elementów plastyki, by drogą ich zdyscyplinowania uzyskać zbiorową orkiestrację, ale — o r k i e s t r a c j ę f o r m u j ą c ą s i ę n a k a n w i e w s p ó ł c z e s n e g o d u c h a c z a s u.

Nie uznaję przeto żadnego programu, żadnej doktryny, ani też dogmatu. P r o g r a m n a r z u c a m i p r z e d m i o t i j e g o p r z e ż y c i e. Podobną twórczość o charakterze improwizacji określił Henri Matisse w słowach: «Le secret d'art consiste en une médidation d'aprés la nature, en l'expression d'un réve toujours inspiré par la realité». Jest mi więc niezmiernie przykro, że nie mogę mojej sztuki — tak bardzo zależnej od przedmiotu — w przepisowy sposób «zaszufladkować» i że tem sprawię może pewien zawód moim sympatykom. Nie jest jednak wykluczone, że jakiś dowcipniś, pragnąc określić wszelkie możliwe prawidła i kanony zawarte w stylu mej sztuki, obdarzyłby ją takiem np. mianem, jak «totalizm». Na drogę akceptacji tych kanonów, jako koniecznych i wiecznych wartości przy budowie obrazu, naprowadziła mię w pierwszym rzędzie dokładna znajomość historji sztuki i osobiste zetknięcie się z licznemi zagranicznemi galerjami, oraz po części osobisty kult dla starych mistrzów, jak Tintoretto, El Greco, Magnasco, Rembrandt, Goya, Fragonard i inni.

Ale dość już tego «fachowego» werbalizmu. Postaram się sięgnąć do rzeczy bardziej żywotnych, a nasuwających się przy rozważaniu zagadnienia sztuki i życia, oraz ich wzajemnego stosunku, co właśnie interesuje mnie dziś najbardziej.

«L'art pour l'art» czy też «L'art pur» — pozwolę sobie mniemać — to bardzo arystokratyczna latorośl, nie-

przystosowana do dzisiejszych prądów demokratycznych. Przyznaję, że są to wartości szlachetne i cenne, jednakże dostępne małej tylko garstce wtajemniczonych i wybranych smakoszów. W oddziaływaniu natomiast na większe masy brak im poprostu — szerszego oddechu. Czy bowiem żonglowanie czystymi elementami plastyki nie równa się jakoby oderwanym, chaotycznym dźwiękom, podanym bez uszeregowania ich w pewną określoną melodję — w pewną konieczną ciągłość?

Melodją w plastyce jest właśnie temat — temat prosty, zrozumiały i jasny. Dzisiejszemu widzowi, zmęczonemu niebezpiecznemi wirażami współczesnego życia, potrzebny jest niewątpliwie temat jako punkt oparcia. Temat niekoniecznie literacki, ale dostępny i wizualny. Nazywamy to fachowo «tematem treściowym». Taki temat treściowy może w zupełności zaspokoić plastyka, bo i na podkładzie tematu można dowoli rozwiązywać wszelkie osobiste tendencje formalne, kolorystyczne i fakturalne — widz natomiast, ujęty dostępnością tematu, może w dalszej penetracji rozkoszować się dosyta czystemi elementami sztuki. I oto kompromis! — Podnoszę rękę i głosuję za tym kompromisem, czyli za tematyką, która potrafi na nowo rzucić pomost i nawiązać duchowy kontakt pomiędzy widzem a sztuką. Zresztą nie głosuję tu jedynie ze względu na widza, lecz także na własne upodobania — temat bowiem interesował mnie zawsze — zarówno jako zagadnienie malarskie, jak też jako odblask nurtu potocznego życia.

Obecną wystawę urządziłem w formie skrótu retrospektywnego z ostatnich ośmiu lat pracy. Dobierałem więc takie obrazy, któreby mogły zilustrować moje poprzednie, wyżej opisane zainteresowania w stosunku do poszczególnych elementów plastyki, prowadzących do problemu dzisiejszej orkiestracji zbiorowej — przy każdorazowem uwzględnieniu tematyki.

Stosunek widzów wobec zawartych w moich pracach czynników intelektualno-emocjonalnych jest zazwyczaj nader dodatni, u niektórych — nienawistnie ujemny, czyli w sumie ludzki, bo rozgrywa się na podłożu budzenia uczuć i myśli.

W jaki sposób ułatwić widzowi drogę do odczucia i zrozumienia mojej sztuki i wogóle sztuki nowoczesnej — nie wiem. Przypuszczam, że należałoby może szkolić u widza zdolność apercepcji wzrokowych wrażeń, podobnie jak to się dzieje z pielęgnowaniem ucha, czułego na harmonje dźwiękowe. — Plastycznym upośledzeńcom nie doradzam niczego — żadne szkolenie i żadna wiedza nic im bowiem nie pomogą.

Lwów, maj 1934.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI
(SPOWODU WYSTAWY W IPS-IE)

1. Sztuka nie jest zjawiskiem oderwanem od życia społecznego. Wyraz dążeń społecznych objawia się w emocjach i zestawieniach emocjonalno-wolontarystycznych, wynikających z formy. Kryterja formy są w rzeczywistości, po odsłonięciu tkwiącego w nich znaczenia emocjonalnego — kryterjami działań i osądów społecznych.

Rzeczywista treść dzieła sztuki tkwi nie w temacie anegdotyczno-literackim lub przedmiotowym, lecz w metodach kształtowania formy, w predyspozycjach wobec pewnych pierwiastków formy i w sposobach ich łączenia. Temat przeważnie tylko wprowadza w błąd widza, ograniczając jego widzenie lub pociągając uwagę w niewłaściwym kierunku, Widz myśli, że uchwycił treść dzieła sztuki, zagłębiając się w temat. I dlatego omija znacznie ogólniejszą i szerszą treść, wynikającą z bezpośredniego wyrazu formy, jako wskaźnika napięć historyczno-społecznych.

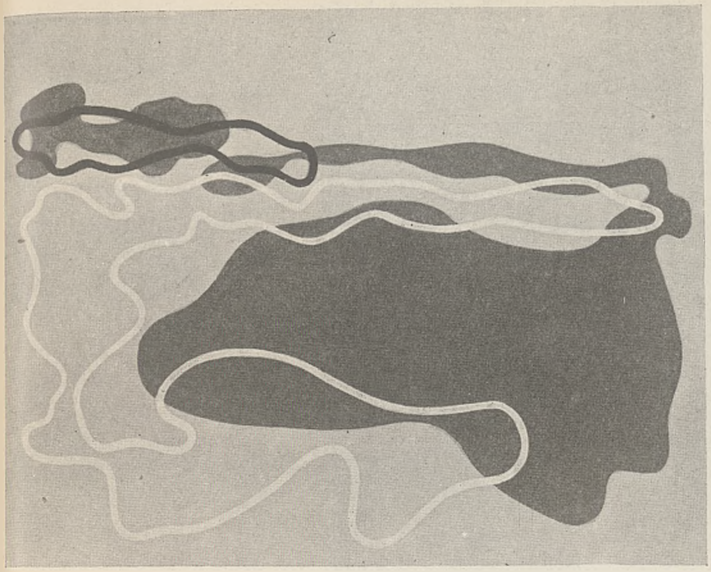
Obecnie, w epoce sztuki abstrakcyjnej — temat stanowi przeżytek i balast, utrudniający większości artystów uświadomienie sobie doniosłości zadań artystycznych i współczesnego poziomu zagadnień w sztuce. Ośrodek inicjatywy artystycznej przesunął się teraz gdzieindziej. Malarstwo tematowe i przedmiotowe stało się obecnie domeną epigonów. Ten, kto dziś zechciałby jeszcze raz osiągnąć minioną doskonałość poprzednich epok, nie byłby w stanie tego dokonać, ponieważ wszystkie wpływy otoczenia działają, przecząc, walcząc i przezwyciężając tę właśnie rzeczywistość, z jakiej powstało minione piękno. Dlatego epigoni nie są w stanie nigdy osiągnąć pełni minionego piękna. Dlatego próby odrodzenia malarstwa tematowego zawodzą i muszą zawieść. Dlatego w ich obrazach forma mówi co innego niż temat. Dlatego treść, wynikająca z formy, przeczy treści podawanej przez temat.

Społeczna treść dzieła sztuki wynika z najgłębszych i prawie zawsze nieuświadomionych, nie dających się uświadomić impulsów artysty. Im czystszy jest ton bezpośrednich rozumowań artystycznych, im mniejszą odgrywają rolę elementy uboczne, tem pełniejszy osiąga wyraz tendencyj życiowych i nastawień społecznych. W tem leży związek sztuki najbardziej czystej, beztematowej i abstrakcyjnej — z aktualnością przemian społeczno-politycznych.

Właściwie każdy kierunek artystyczny ma zupełną rację i jest najdoskonalszym, o ile się zgodzimy na jego ośrodkowy punkt wyjścia. Wszystkie inne kryterja artystyczne, zamiłowania, predyspozycje, rozwiązania formalne etc., stanowią rozwinięcie ośrodkowego impulsu tego kierunku. Zastanawiając się nad przyczyną zmiany kierunków, zrozumiałem, że decyduje w tym wypadku zmiana kryterjów życiowych i wartościowania społecznego. Wraz z tem zachodzi zmiana form i kryterjów artystycznych. Dlatego pełną treść obrazu abstrakcyjnego odczuwamy dopiero w związku z całokształtem życia społecznego epoki. Obraz abstrakcyjny jest realizacją artystyczną jednego z potencjałów życia społecznego.

2. Za istotną moją pracę artystyczną uważam unizm: jednolitą kompozycję obrazu o łączności optycznej.

Po zaniku myśli konstruktywnej w sztuce XIX wieku (naturalizm i impresjonizm) następuje, rozpoczynając od Cézanne'a nadawanie coraz większego znaczenia zagadnieniom wiązania, kompozycji, rygoru i porządku. Celem





WŁ. STRZEMIŃSKI: PEJZAŻ MORSKI (1934) *WŁ. STRZEMIŃSKI: KOMPOZYCJA UNISTYCZNA (1934)*

(Z Wystawy Zbiorowej w IPS-ie — maj 1934)

staje się nie piękno fragmentów, nie ozdobność formy, lecz koordynacja wszystkich składników obrazu. Obraz zatraca swą opisowość przedmiotową. Zamiast niej zjawia się «łączenie na odległość», świat czysto plastycznych ekwiwalentów natury: proporcja, kolor, rytm, materjalność faktury, wyrażone w postaciach maksymalnej ekonomji środków. Zasadniczą cechą tej epoki (kubizm konstrukcyjny Legera, Gleizesa, Ozenfanta, neoplastycyzm Mondriana, Vantongerloo, Doesburga) jest budowa kompozycji według prawa kontrastu przeciwstawnych elementów. Silne napięcie formy całego obrazu było wynikiem metody kontrastów. Czynnikiem wiążącym była jedność systemu przeprowadzonego w całym obrazie — nie jedność optyczna i rzeczywista, lecz jedność metody i więzi myślowej.

Tej epoce kubizmu i jego pochodnych przeciwstawia unizm jedność optyczną całej kompozycji. Stosowanie kontrastów wzbogaca i urozmaica formę obrazu, lecz jednocześnie rozbija obraz na szereg kształtów, odcinających się od siebie siłą swego kontrastu. Typem kompozycji, do jakiej dąży unizm, nie jest jedność systemu, nieuzgodnione współistnienie niewspółmiernych i rozbitych części obrazu, lecz jedność optyczna, jedność wzrokowa kształtów i ich wiązanie z płaszczyzną, na jakiej są umieszczone i z jej granicami. W tem — system kontrastów jest całkowicie bezsilny. System kontrastów rozbija obraz na części, optycznie się przeciwstawiające. To jest zresztą naturalnym wynikiem systemu. Tam, gdzie jest kontrast, gdzie jest przeciwstawienie, tam każdy kształt dąży do tego, by się wyodrębnić od innych kształtów, by powiększyć różnicę, jaka go dzieli od innych kształtów. Uzyskujemy wysokie napięcie formy, lecz jedność optyczną zatracamy całkowicie. Metoda kontrastów, rozbijając obraz na części niepowiązalne, uniemożliwia osiągnięcie jedności optycznej obrazu, uniemożliwia powiązanie ze sobą kształtów, uniemożliwia łączność kształtów z brzegami obrazu, gdyż z samego pojęcia kontrastu wynika kontrast kształtu i granic — brak budowy organicznej. Jedność organiczną i rzeczywistą jest w stanie dać tylko unistyczny system równorzędnych współzależnych elementów, tworzących rytm o nieskończonej ciągłości i zamiast kontrastów budujący na zasadzie równowartościowości.

3. Wystawę moją w Warszawie oceniam dość krytycznie. Były to obrazy o zasadniczem podłożu przedmiotowem. Wobec natury eksperymentuje się, jej przypadkowość powoduje przypadkowość obrazu. Obrazem pełnowartościowym, za który można wziąć pełną odpowiedzialność, jest obraz abstrakcyjny. Takie się jednak nie codzień maluje.

Obrazy wystawiane w Warszawie dają malarski ekwiwalent natury. Przez rozbicie przedmiotu na linję i plamę dążyłem do rytmów nieregularnej symetrji.

4. Stosunek widza do moich prac zależy od miejscowości i środowiska. O ile dostęp do obrazów abstrakcyjnych i ich zrozumienie jest trudne, o tyle np. w Łodzi nie dostrzegałem specjalnych komplikacyj w zrozumieniu i odczuwaniu moich prac z cyklu, jaki ostatnio wystawiłem w Warszawie. Lecz w środowisku tak zacofanem i skostniałem, jakiem się stała obecna Warszawa, sądzę, że nawet o wiele bardziej popularne obrazki nie znalazłyby zrozumienia. Rozkład i upadek Warszawy artystycznej jest zbyt jawnym. Jego objawem jest zanik wszelkiej inicjatywy w sztuce. Jeśli o uznanie grzecznego i spokojnego malarstwa kapistów wypadło stoczyć tak wielką batalję — cóż sądzić o Warszawie artystycznej? Czy to, że jak w młodości Witkiewicza należy walczyć o prawo do dobrego malarstwa? — nie o sztukę obecną, lecz o to, co powinno było być wywalczone już lat temu 50?

Łódź, w czerwcu 1934.

Z WYSTAW W WARSZAWIE



ALEKSANDER RAFAŁOWSKI: WNĘTRZE (Olej)

Z SALONU ZIMOWEGO W I. P. S.-ie



JACEK ŻUŁAWSKI: PORTRET (Olej)



STEFAN MROŻEWSKI: MADONNA (Drzeworyt)



Fot. St. Mucha, Kraków

JÓZEF PANKIEWICZ: ANIOŁ (Olej) 1932
Fragment dekoracji plafonu w kaplicy zamkowej na Wawelu

KAZIMIERZ MITERA

KU ODRODZENIU SZTUKI RELIGIJNEJ

W związku z zainteresowaniami dla sztuki stosowanej — jakie rozbudziły się w początku bieżącego stulecia, wyszedł z grona artystów plastyków ruch mający na celu odrodzenie sztuki religijnej. Akcja ta, której rzecznikiem u nas była Krakowska Sztuka Stosowana, nie spotkała się jednakowoż ze zrozumieniem — przedewszystkiem ze strony sfer duchownych. 'Z braku odpowiedniego poparcia i zachęty wysiłki te, niejednokrotnie trwałe i piękne, skazane były na niepowodzenie. Spowodowało to rozczarowanie i zniechęcenie wielu artystów.

Jesteśmy obecnie świadkami zmiany na tem polu, przyczem daje się zaobserwować charakterystyczna zamiana ról. Kościół stara się podnieść i ożywić sztukę religijną i kościelną, artyści zaś zdają się zajmować stanowisko jakby wyczekujące.

Jeśli chodzi o Polskę, to większość duchowieństwa nie zajmuje jeszcze stanowiska, które mogłoby obudzić należyte zainteresowanie artystów i utorować wyraźną drogę do porozumienia i współpracy.

To też z radością zanotować należy te głosy ze strony przedstawicieli sfer duchownych, które nacechowane są głębszem ujęciem problemu sztuki religijnej i stanowić mogą zachętę dla artystów. W wstępie do katalogu Wystawy Częstochowskiej (o której piszemy osobno w kronice) znajdujemy odważne i bystre uwagi na ten temat w artykule ks. Sz. Dettloffa.[1] Rozgraniczając zakres sztuki kościelnej i sztuki religijnej zachęca ks. Dettloff artystów do śmiałych eksperymentów i poszukiwań w duchu współczesnym.

Drugi głos, to przemówienie ks. biskupa Kubiny, wygłoszone na otwarciu wspomnianej wystawy. «Religja i sztuka» mówił ks. Kubina, «są to dwie siostrzyce, jako, że obie pochodzą od Najwyższej Doskonałości, z której czerpią swe ideały i natchnienia. Są ze sobą ściśle związane, — religja bowiem nie może obejść się bez sztuki, sztuka zaś zawdzięcza religji swoje najszczytniejsze wzloty.

[1] Artykuł ten cytujemy na str. 185.



Fot. St. Mucha, Kraków

JÓZEF PANKIEWICZ: NAWIEDZENIE N. P. MARJI (Olej) 1922
Fragment dekoracji plafonu w kaplicy zamkowej na Wawelu

Sztuka i religja powinny się wspierać i uzupełniać, pozostawać w ścisłej harmonji i wzajemnej współpracy. Należy wierzyć, że w odrodzonej przez wspólny wysiłek sztuce kościelnej artysta współczesny potrafi się wznieść na takie same wyżyny doskonałości, jak artyści epok minionych».

Słowa te, to wyraźna zapowiedź i pragnienie wznowienia związku pomiędzy Kościołem a sztuką, oraz przeświadczenie, że sztuka współczesna znajdzie nowy wyraz dla odwiecznej treści religijnej tak, jak dla tej samej treści znajdowały swój własny wyraz wieki ubiegłe. Niestety — opinję tę podzielają nieliczne, światłe jednostki zpośród duchowieństwa; ogromna większość odmawia sztuce współczesnej prawa do wypowiadania się na polu religijnem. Mówi się o tradycji — ale jakiej? Rozumie się przez nią tylko naśladownictwo form umarłych, jako jedynie dopuszczalnych w kościele. W konsekwencji tego, od stu lat zgórą zajmowanego stanowiska — artyści istotni, samodzielni i twórczy zostali zdystansowani zupełnie przez plastyków odtwórczych, a nawet ludzi nic ze sztuką nie mających wspólnego. Miano artysty kościelnego stało się synonimem banalności i tandety. Miejsce sztuki twórczej zajęły fałszerstwa i imitacje, jakie były nie do pomyślenia w poprzednich epokach. Rozpanoszyły się bezgust, egzaltacja, słodkości i upiększania — objawy niespotykane w epokach głębokiej wiary i prawdziwej pobożności, w erze najwyższego rozkwitu sztuki chrześcijańskiej. W imię tradycji stworzono stan rzeczy najbardziej z nią sprzeczny. Fałszywie pojęta tradycja doprowadziła sztukę kościelną do pospolitości, na sam brzeg upadku.

Tradycja odgrywa w sztuce kościelnej rolę kapitalną, dlatego też należałoby stosunek do tradycji zrewidować i przywrócić jej istotną rolę. Bo tradycja, to nie formy gotowe, lecz suma doświadczenia z tych form wyprowadzona. Tradycja to nie kształt lecz sens rzeczy, — nie recepta, lecz metoda pracy i realizacji, zamknięta w dorobku poprzednich pokoleń. Mówię o dobrym dorobku, gdyż w tradycji znajdujemy zarówno dobre jak i złe przykłady — zarówno dodatnie i ujemne rozwiązania tych samych założeń i tego samego programu.

Jest rzeczą wiadomą, że program kościoła od wieków nie uległ zmianie. Otóż tradycja uczy nas, że w ramach tego samego programu dokonywano ustawicznych zmian wyrazu plastycznego i ciągłych odmian w sposobie jego realizowania. Było to zgodne z odwiecznemi prawami sztuki, która niezmiennie dąży do nieskończonej odnowy oblicza. Tradycja świadczy, że sztuka podobnie jak natura, sama najlepiej likwiduje nieopatrznie stawiane kroki i sama znajduje swą najlepszą drogę — tak, jak ją dotąd zawsze znajdowała. Kto prawom tym przeczy i żywej sztuce drogę zagradza, tego sztuka wyminie jak rzeka, której wody chciałby ktoś gwałtem cofnąć lub zatrzymać w biegu.

Sztuce trzeba zaufać tak, jak się ufa prawom natury. Trzeba zaufać twórczemu instynktowi artystów, — niedarmo nazwanemu darem Bożym. Instynkt to czujny, niespokojny, wciąż szukający — a jednak w sumie, w dziełach swych — jakże nieomylny, jakże w zmienności swych przejawów zrównoważony, trwały i uwieczniający. Od katakumb, poprzez bazyliki i kościoły romańskie, poprzez katedry gotyckie i przełom renesansu, poprzez niepokój baroku — ileż odmian, zwrotów, nawrotów, odkryć i rewolucyj — wciąż w ramach tej samej treści, wciąż w ramach tego samego programu Kościoła.

Artysta współczesny reklamuje swe prawo do współ-



Fot. St. Mucha, Kraków

JÓZEF PANKIEWICZ: UCIECZKA DO EGIPTU (Olej) 1932
Fragment dekoracji plafonu w kaplicy zamkowej na Wawelu

czesności w imię tradycji, w której widzi nie negację, lecz potwierdzenie swego stanowiska. Pragnie tak samo wypowiadać się współcześnie, jak współcześnie wypowiadał się artysta gotycki czy renesansowy — choćby ta sztuka była tak nową jak nowym był gotyk w stosunku do sztuki romańskiej, i pozornie sprzeczna z obowiązującą tradycją, tak jak sprzeczną była kopuła Św. Piotra w stosunku do strzelistych łuków St. Denis lub Chartres. A jednak Św. Piotr stał się po gotyku nowym imperatywem sztuki kościelnej.

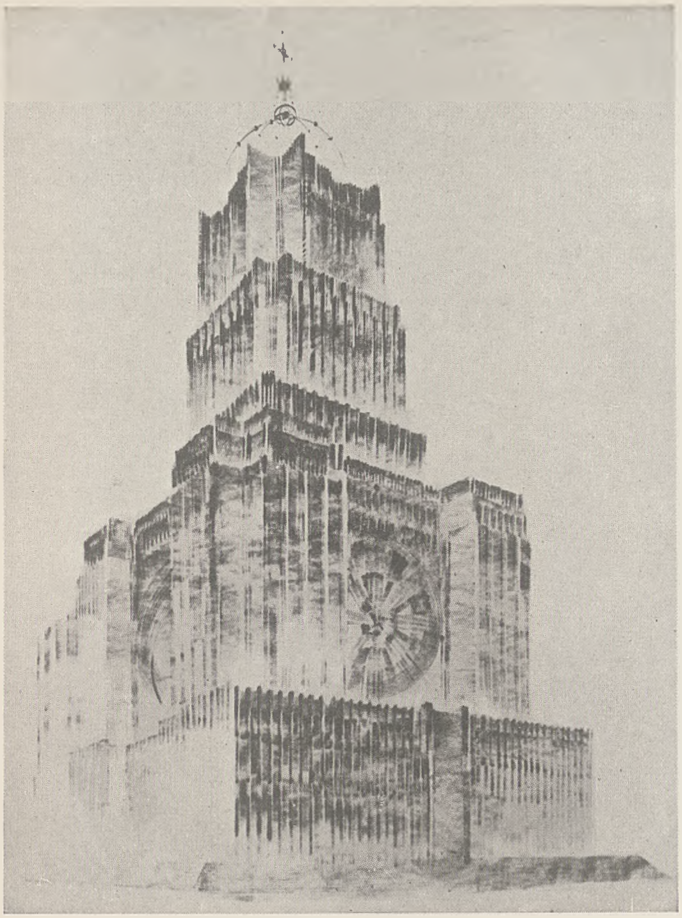
Tradycja wreszcie uczy, że w sztuce nawet najgwałtowniejsze zmiany dokonują się powoli, dlatego też niepodobna żądać i oczekiwać od artystów, aby po tak długiem zerwaniu kontaktu, mogli od jednego zamachu odbudować wiekowe zaniedbanie i postawić odrazu nowoczesną sztukę religijną i kościelną na należytym poziomie.

Nieodzowna jest cierpliwość, wytrwała zachęta i poparcie zarówno ze strony władz duchownych jak i świeckiej opinji. Artyści zbyt wiele mają w pamięci rozczarowań i gorzkich zawodów.

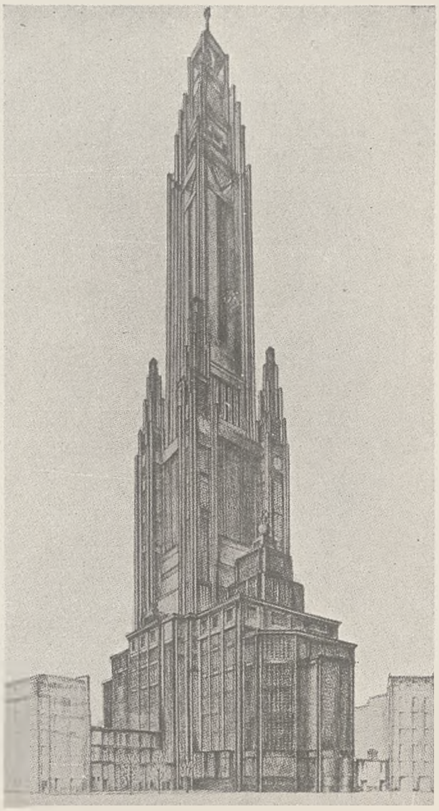
Na przestrzeni XIX wieku widzimy wielu świetnych i wielkich artystów — ale iluż z nich powoływano do pracy w sztuce kościelnej? Zdaje się jednymi z ostatnich byli Rude, oraz E. Delacroix, który wykonał dekoracje figuralne w St. Sulpice w Paryżu. Doświadczenie uczy, że konkretne zamówienie potrafi wydobyć z artysty możliwości, z których sobie uprzednio nie zdawał sprawy. Matejko malował nieszczególne obrazy religijne, ale dał imponującą polichromję Marjackiego kościoła. Józef Pankiewicz nie wymalowałby zapewne nigdy obrazów religijnych, gdyby nie zamówienie do kaplicy na Zamku Królewskim na Wawelu, które stało się dla niego podnietą i nowem artystycznem przeżyciem.

Gdy oglądałem panneaux dekoracyjne twórcy impresjonizmu Claude Monet'a, zdobiące sale Orangerie w Paryżu, nieraz przychodziło mi na myśl, jak piękną, jak nastrojową byłaby podobna dekoracja w kaplicy lub kościele. gdyby z takiem zamówieniem zwrócił się ktoś do Monet'a, Wspaniałe symfonje barw, świateł i cieni drgających i mieniących się w wodzie, na której wykwitają nenufary, w której odbija się niebo, chmury i zieleń drzew — są hymnem pochwalnym dla piękności dzieła stworzenia, tak bliskim pieśniom i sercu Św. Franciszka z Assyżu — i chociaż artysta wychodził tu z założeń najzupełniej świeckich, budzą nastroje podobne do tych, jakie wywołują symfonje barwne gotyckich witraży. Obawa ryzyka, obawa przed nowem, nieznanem jest zupełnie niezrozumiała, jeśli bez obawy i skrupułów zapełnia się kościoły szablonową lichotą.

Działają tu atoli czynniki mające swe źródło w układzie społecznym, jaki zaistniał w epoce demokracji. Miejsce oświeconych protektorów i mecenasów Kościoła o wrażliwym zmyśle estetycznym, nabytym przez wychowanie i wpływ otoczenia, zajęły szare masy, a w szczególności wzbogacone mieszczaństwo. Niedemokratyczny, autorytatywny wpływ smaku od góry zastąpił demokratyczny, przeciętny gust, który idąc od dołu ku górze, przenikał poprzez wszystkie szczeble hierarchji kościelnej, od najniższych do najwyższych. Ze zniknięciem typu kulturalnie wyrobionych protektorów i fundatorów — znikła głębsza orjentacja artystyczna jednostek, na rzecz mas, kierowanych ambicją naśladownictwa, przepychu lub pastiche'u, które tak fatalnie zaciążyły nad sztuką kościelną



BOHDAN PNIEWSKI: PROJEKT KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W WARSZAWIE



A. i C. PERRET: PROJEKT BAZYLIKI ŚW. JOANNY D'ARC (1926)

XIX wieku. W warunkach tych wszelkie twórcze, świeże i nowe koncepcje artystyczne zgóry skazane były na przegraną.

Drugim czynnikiem był upadek architektury, jej eklektyzm i historycyzm, który niemało przyczynił się do zaniku sztuki religijnej i zerwania kontaktu ze współczesną twórczością w rzeźbie i malarstwie. Narodziny nowej architektury współczesnej, opartej na nowych elementach konstrukcyjnych — to formowanie się nowego stylu, który powinien być punktem zwrotnym w renesansie sztuki chrześcijańskiej i zapoczątkować ścisłą współpracę pomiędzy architektem, malarzem i rzeźbiarzem — współpracę tak pełną świetnych tradycyj w przeszłości.

Rozkwit sztuki kościelnej i religijnej nie jest do pomyślenia bez odrodzenia się oświeconego menenatu ze strony Kościoła, któryby zastąpił dzisiejszy zbiorowy, dewocyjny deletantyzm drobnomieszczański. Kościół ma tu za sobą wspaniałe tradycje, których powrotu i kontynuowania oczekują obecnie artyści.

Z objawami wzrastania ruchu religijnego wśród inteligencji łączyć można nadzieje, że wpływ kulturalnych jednostek świeckich z wrażliwszemi na sztukę jednostkami spośród duchowieństwa, wyda pożądane owoce, że na tej drodze powstać i ugruntować się może w nowej postaci mecenat artystyczny nad sztuką kościelną.

Wystawa w Częstochowie nasuwa tutaj wiele refleksyj. Urządzona przy poparciu Wydziału Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P., Władz duchownych i przy współudziale organizacyjnym plastyków, może się stać ośrodkiem celowej akcji w tym kierunku. Z tego też punktu widzenia — pomimo wielkich braków i zastrzeżeń artystycznych — pomimo dorywczości, a zwłaszcza jednostronności organizacyjnej — braków zapewne chwilowych — zasługuje na bliższą uwagę plastyków i społeczeństwa.

Oczekiwać należy, że Kościół, jako najbardziej tu zainteresowany pośpieszy z wydatną pomocą w formie nagród, konkursów, subwencyj, stypendjów, zakupów i zamówień — drogą specjalnych fundacyj, zapisów, popierania odpowiednich wydawnictw artystycznych, towarzystw etc., — jak również drogą autorytatywnej propagandy zarówno wśród duchowieństwa jak i wiernych.

Rozbudowa Wystawy Częstochowskiej, jako instytucji stałej zachęci niewątpliwie szersze niż dotąd grono artystów do wystawiania swych prac zarówno w dziale sztuki kościelnej jak i dziale sztuki religijnej. Zachęci też niewątpliwie firmy i przedsiębiorstwa do corocznego pokazu, do artystycznej emulacji na tym terenie. We wystawach sztuki religijnej we Francji, rzadko kiedy biorą udział sami plastycy. Widzimy tam firmy, które angażują artystów, przedstawiają nietylko ich projekty, ale konkretnie w materjale wykonane dzieła, jak witraże, mozaiki, freski, oraz cały sprzęt liturgiczny. Udział firm stwarza pewną nierówność poziomu, ale też wystawy takie są doskonałym przeglądem i konfrontacją całej produkcji przeznaczonej na użytek kościelny — są bardziej związane z życiem. Wystawiane są bowiem objekty zapotrzebowania, które w wykonaniu przeszły już próbę kalkulacji, a usiłują konkurować o lepsze swym poziomem artystycznym. W związku z tem nasuwa się tutaj uwaga, którą pokrótce warto poruszyć. Wytworzyło się u nas mniemanie, że wystarczy wykonać polichromję kościoła (i to koniecznie bogatą), aby nadać mu odpowiedni wygląd estetyczny. W istocie, wydaje się u nas na ten cel wysokie

sumy, przeważnie z dość problematycznym wynikiem. Klimat nasz, a następnie mur i otynkowanie kościoła stwarzają dla polichromji wiele niespodzianek, które są zarówno przykre dla zamawiającego jak i dla wykonawcy. Polichromje nie są u nas długotrwałe i wymagają co pewien okres czasu, albo odnowienia, albo zupełnej zmiany. Zaznaczyć należy, że polichromje odegrały pewną rolę — przyczyniły się w dużym stopniu do ożywienia, a nawet swego czasu do zmodernizowania dekoracji wnętrz kościelnych, — niemniej stworzyły jednostronność troski o estetyczny wygląd świątyni ze szkodą reszty jej wnętrza.

Trudne warunki, jakie dzisiaj istnieją, pozwalają na wprowadzenie pożądanego zwrotu w tej dziedzinie, a mianowicie ograniczenia polichromij do ram skromniejszych dekoracyj, a zwrócenia większej uwagi na estetyczną harmonję całości, na poszczególne objekty wnętrza i sprzętu kościelnego, na ołtarze, obrazy, figury, witraże, chrzcielnice, chorągwie, feretrony, baldachimy, ornaty, kielichy, monstrancje itp.

W czasach, gdy ciężko zebrać większy grosz na wielkie prace, możnaby powrócić do tradycji mniejszych, indywidualnych fundacyj, ofiar i darów zrzeszeń, cechów itp., na poszczególne objekty, rugując zwolna tandetę fabryczną, przez dzieła stojące na artystycznym poziomie.

Instytucja stałych wystaw w Częstochowie, w centrum pielgrzymek kościelnych, mogłaby odegrać poważną rolę wpływu i uświadomienia, rolę artystycznego pośrednika i doradcy, mogłaby się stać jakby centralą na Polskę, skąd płynęłyby ożywcze prądy i przykłady, niosąc tchnienie sztuki zarówno do naszych kościołów, jak i domów prywatnych. Artyści plastycy oczekują wezwania i zachęty do szerokiej współpracy w tej odłogiem leżącej dziedzinie sztuki.



WŁODZIMIERZ KONIECZNY: «IMMACULATA» (Rzeźba ołtarzowa) (Pierwsza Wystawa Współczesnej Sztuki Kościelnej w Krakowie — 1911)

MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI RELIGIJNEJ I KOŚCIELNEJ W RZYMIE

«Beaux Arts» w nr. 60 z br. — przynoszą sprawozdanie krytyczne pióra Raoul Angelès z międzynarodowej wystawy sztuki religijnej w Rzymie, jaką otwarto w lutym br. Czytamy tam: «Nowoczesna sztuka religijna istniała już, zanim Kościół okazał jej zainteresowanie. Zbyt długo zadowalał się on sztuką zmumifikowaną, tak iż dziś zmuszony jest do wielkiego wysiłku, aby ująć ster nad różnorodnemi tendencjami i na nowo ożywić wygasłe w Europie szkoły».

W Galerji Państwowej Sztuki Nowoczesnej, ukazano dorobek na tem polu ośmiu narodowości. Francja wysuwa się tam na pierwszy plan dzięki wysokiej jakości eksponatów oraz twórczości Bourdelle'a i Maurice Denis'a. Z pośród innych sekcyj najlepiej — według autora — przedstawia się sekcja węgierska, urządzona przez dyrekcję Akademji węgierskiej w Rzymie. Pokazano całe wnętrze bazyliki udekorowane motywami węgierskiemi. Niemcy zajmują największą z sal, ale ich twórczość w zakresie figuralnym nie przedstawia poziomu godniejszego uwagi. Austrja wystawiła projekty architektoniczne i witraże. O sekcji polskiej pisze autor następująco: «Polska, której sekcją kierował M. Rosen, wybrany przez Piusa XI dla wykonania dwóch fresków w kaplicy prywatnej w Castelgandolfo o temacie zaczerpniętym z historji polskiej — wystawia poza kartonami do tych fresków, — Mehoffera kompozycje bardzo wystudjowane etc.»

W całości wystawa obejmuje przeszło 2 tysiące eksponatów — kilka sal poświęcono wystawom retrospektywnym, między innemi sztuce religijnej włoskiej z XIX w.

«Pomimo wielu jeszcze ckliwości, manieryzmu i sztuczności», — czytamy w zakończeniu — «wydaje się nam, że ogólnie rzecz biorąc, sztuka religijna odradza się w całej pełni». «Spodziewać się należy, że wystawa rzymska stanowić będzie zachętę dla artystów i przyczyni się do usunięcia wstrętnej i głupiej standaryzacji fabrycznej». Powrót do mocnych tradycyj każdego kraju w duchu współczesnym, oto hasło — jakie według autora — przyświecać winno odrodzonej sztuce religijnej. *(km.)*



ST. OSTOJA-CHROSTOWSKI: W STAJENCE (Drzeworyt) (Wystawa Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie)



CHRYSTUS NA TRONIE
Pierwsza poł. XVI w.

(Ze zbiorów ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie).

WYSTAWA RETROSPEKTYWNA SZTUKI UKRAIŃSKIEJ W WARSZAWIE

Reprodukujemy tutaj kilka pięknych zabytków sztuki ukraińskiej, jakie figurowały na wystawie retrospektywnej w Warszawskim I. P. S-ie w lutym br. [1]

Wystawa ta dawała przejrzysty obraz rozwoju plastycznej twórczości ukraińskiej w ciągu 600 lat aż po dzień dzisiejszy. W katalogu wystawy znajdujemy krótki wstęp pióra Dra Ilarjona Świencickij'ego, Dyrektora Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie, skąd pochodzą wspomniane zbiory. Ze wstępu tego cytujemy uwagi, dotyczące dawnej sztuki cerkiewnej.

«We wszystkich zabytkach przeważa charakter sztuki swoistej-narodowej, nawet wtenczas, gdy artysta tworzy na gruncie wszechwładnego bizantynizmu. Zwycięski w Polsce gotyk, który w drugiej połowie XIV wieku wtargnął poza wschodnie rubieże odwiecznych siedzib narodu polskiego, nie złamał istotnie narodowego charakteru sztuki ukraińskiej. Dopiero w XVII w. pod naporem zachodnio-europejskiego realizmu zmieniają malarze i rzeźbiarze ukraińscy styl i technikę swoich utworów, wprowadzając formy renesansu i baroku w monumentalne ikonostasy»

«W miarę tego zwycięskiego pochodu zachodnio-europejskich stylów i kierunków sztuki, chyli się ku upadkowi wielka sztuka cerkiewna narodu ukraińskiego. Ostatecznie na początku XVIII w., po ośmiuset latach życia, bizantynizm ukraińskiej sztuki zasypia na wieki». —

Eksponaty wypożyczone zostały z Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie, którego fundatorem i mecenasem jest X. Metropolita Andrzej Szeptycki.

[1] Reprodukcje zawdzięczamy łaskawej uprzejmości P. Dra J. Swiencickij'ego, Dyrektora Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie. Na prośbę Redakcji «Głosu Plastyków» nadesłał nam P. Dr. Swiencickij dłuższy artykuł o sztuce ukraińskiej, który zamieścimy łącznie z omówieniem interesujących i bogatych zbiorów tegoż Muzeum.

OBRAZY
CERKIEWNE
ZE
ZBIORÓW

UKRAIŃSKIEGO
MUZEUM
NARODOWEGO
WE LWOWIE



GŁOWA ŚWIĘTEGO *ROK 1565*



PIERWSZA POŁOWA W. XVI.



ŚW. BAZYLI I ŚW. PIOTR. KONIEC XV W.

HENRYK JASIEŃSKI

PARĘ UWAG NA ŻĄDANIE O ZAGADNIENIACH UBOCZNYCH

(O „dekoracji“ i „ornamencie“ w architekturze współczesnej)

Niektórzy członkowie redakcji «Głosu Plastyków» wyrazili życzenie, żebym omówił dyskusję między Le Corbusier'em a Lhote'm: «za ornamentem» czy «przeciw ornamentowi» zamieszczoną w formie podwójnego wywiadu w «Intransigeant'cie» z 28/II 1932 r.

Sam z własnego popędu dyskusją tą nie byłbym się zajmował, bo dotyczy ona zagadnienia, które mnie specjalnie nie niepokoi, a którego nieustanne od szeregu lat wentylowanie w «efektownem», ale zniekształcającem uproszczeniu wydaje mi się wkońcu irytujące, wobec tylu spraw bezporównania ważniejszych i groźniejszych, o których nikt zdaje się nie wiedzieć. Jestem zresztą przekonany, że ani Lhote ani Le Corbusier zagadnienia tego w taki sposóbby nie sformułowali, gdyby ich do tego nie sprowokowały pytania reportera, skierowane, jak często bywa, na uboczne szczegóły, o których «fachowiec» w o g ó l e n i e m y ś l i i w których n i e d o s t r z e g a ż a d n e g o p r o b l e m u, a które z przyczyn niedocieczonych i nieco zbijających z tropu «szeroka opinja» wyławia gdzieś z ostatniego planu rozstrzyganej sprawy, robiąc z nich jakieś «kwestje sztandarowe» i przedmiot niczemu rzeczywistemu nie odpowiadającej i do niczego nie prowadzącej gadaniny.

Ujmując rzecz najpowierzchowniej, najordynarniej, «po reportersku» chodzi o to, że Lhote opowiada się (bardzo zresztą oględnie) za potrzebą «ornamentu» i pewnej ozdobności, podczas gdy Le Corbusier twierdzi, że dostatecznym «ornamentem» gładkiego nowoczesnego wnętrza, z chwilą gdy wnętrze to zostaje zamieszkane, staje się umeblowanie, barwna okładka położonego na stole miesięcznika, jaskrawy sweater rzucony na poręcz krzesła, a wreszcie obraz i rzeźba wybrane przez mieszkańca i umieszczone stosownie do jego życzenia.

Cóż na ten temat można powiedzieć objektywnego w charakterze istotnej, naprawdę coś wyjaśniającej, rzeczowej informacji?

Mój Boże, architekt, jak każdy inny plastyk, jak zresztą każdy wogóle «specjalista» ma zrozumiałą skłonność do posługiwania się w ł a s n e m i ś r o d k a m i e k s p r e s j i, a więc powiedzmy bryłą i jej sylwetą, kontrastami rozmaicie ustawionych i rozmaicie naświetlonych płaszczyzn, kształtem, wymiarem i rozmieszczeniem otworów i t. p. Jeśli do tego dodamy takie szczegóły użytkowe i konstrukcyjne jak gzemsy i okapy, balkony i schody z ich poręczami, posadzki, które muszą mieć jakąś barwę i być ułożone w jakiś wzór, żebra stropów ponad większemi rozpiętościami i t. p., otrzymujemy doprawdy przebogaty arsenał środków plastycznych, całkowicie wystarczających do wywołania nieskończenie urozmaiconych i pełnych efektów, całkowicie «samowystarczalnych» i niewymagających koniecznie «wzbogacania» ornamentem.

Zrozumiała jest nawet pewna potrzeba ograniczania zasobu samych tylko środków architektonicznych, rozmyślnego używania tylko niektórych z wyłączeniem innych, «rzeczowo» tak samo umotywowanych. A więc np. parti pris «wypowiedzenia się» w samych powierzchniach i ich krawędziach (coś poniekąd analogicznego do «czystego» rysunku konturowego bez światłocienia), albo nawet w samych p ł a s z c z y z n a c h i linjach p r o s t y c h, co właśnie widzimy w dzisiejszym «modernizmie» Corbusierowskim, i co zresztą z mało co mniej surową konsekwencją występuje np. w «kubistycznych» gładkich budowlach epoki klasycystycznej.

Nie zdaje mi się jednak, żeby to była tendencja k o n i e c z n a, ani tembardziej powszechna i stała. Niewątpliwie, nieraz architekt bez żadnych wewnętrznych oporów zgodziłby się na podkreślenie niektórych ważnych miejsc budynku (np. wejścia) «dekoracją» rzeźbiarską, i na zarezerwowanie płaszczyzn (np. fryzów pod sufitami) dla barwnej dekoracji malarskiej.

Tu jednak «wkracza» czynnik niezależny od tendencyj i teoryj plastyków, a w rzeczywistości, jak sądzę, rozstrzygający. Mianowicie architekt dzisiejszy, o ile wogóle dostaje coś do projektowania, oprócz wywieszek i afiszów, projektuje stację benzynową, transformator, a wreszcie typ taniego domku za określoną zgóry cenę, lub też «element» bloku spółdzielczego z mieszkaniami dla lokatorów o określonych dochodach i określonej «możności płatniczej». Są to zresztą (podkreślam to dla «laików»!) zadania nietylko «społecznie» ważne, ale i architektonicznie ogromnie wdzięczne i interesujące; podlegają one jednak, przynajmniej obecnie, pewnym specjalnym warunkom. Trzeba tu mianowicie osiągnąć maximum użytkowości w granicach pewnego zgóry określonego, zazwyczaj zaledwie wystarczającego kosztu. W tych warunkach trzeba już walczyć ciężko i niezawsze ze skutkiem o d o b r y, t r w a ł y m a t e r j a ł, i o s o l i d n e w y k o n a n i e najprościej pomyślanego projektu. O «wstawieniu do kosztorysu» dodatkowej «pozycji» na niekoniecznie potrzebną dekorację, nie może być mowy; trzebaby chyba oszczędzić na czem innem np. na użytkowej p o w i e r z c h n i m i e s z k a ń, która przewidziana jest i tak zbyt skąpo i której bardziej jeszcze zmniejszać niepodobna. Wobec tego architekt rezygnuje z przewidywania «dekoracji» i uczy się liczyć tylko na te efekty, które może uzyskać grą światła na gładkich płaszczyznach, pokrytych jednostajną barwą. Na tem tle wyrabia się pewna specyficzna wirtuozerja i pewne purystyczne upodobanie do czystej nagości niczem nie ozdobionych koniecznych części składowych domu mieszkalnego i użytkowego mebla. Nakoniec wreszcie przychodzą teorje i hasła głoszące obowiązującą gładkość «nowoczesności» w architekturze, ale teorje te nie są przyczyną gładkości, lecz raczej jej wynikiem, a poprzez nią wynikiem szeregu

przyczyn, które w grubym skrócie przedstawiłem tutaj bodaj że dość wiarygodnie.[1]

Można to jeszcze uzupełnić paru uwagami ogólniejszemi na temat warunków powstawania ornamentu.

Bogate hafty na koszulach i bogato rzeźbione łyżniki były wykonywane przez ludność wiejską siedzącą bezczynnie w zawalonych śniegiem chałupach. podczas długich miesięcy zimowych i niemającą chwilowo «nic lepszego» (t. zn. bardziej dochodowego) do roboty. Jeśli nie sztuka wogóle, to ten jej objaw specjalny, jakim jest dodany do ogólnego kształtu, użytkowo zbędny «ornament», jest wynikiem pewnego nadmiaru środków, a zwłaszcza *wolnego czasu*. Bez tych dwóch koniecznych warunków «ornament» jeśli jest stosowany «z przyzwyczajenia», ulega degeneracji, staje się czemś, co *nie wyraża indywidualnej wewnętrznej potrzeby wykonawcy*, a pozatem nie służy do niczego. Staje się więc zbędnym i nieumotywowanym dodatkiem, a że jest robiony «z obowiązku» i «na odczepnego» możliwie najmniejszym wkładem czasu i pieniędzy, jest więc wykonany ordynarnie, tandetny i brzydki. Takim jest (w ogromnej większości wypadków) «tradycyjny» (pozornie) «stylowy» ornament drugiej połowy XIX w., epoki już panującej produkcji masowej i wzmocnionego «tempa życia», uniemożliwiającego (o czem nie raczą pamiętać, powiedzmy oględnie... naiwni entuzjaści «nowoczesności») staranne, a więc powolne i nie krępowane terminami obmyślanie i wykonywanie bardziej skomplikowanych kształtów i zespołów, a przynajmniej pozwalające na nie tylko ludziom «wyrzuconym na brzeg» i nie odgrywającym roli w normalnym procesie produkcji i wymiany, właśnie «artystom», żyjącym z ubocznych dochodów, nie mającym odbiorców i produkującym «na wystawę» lub na rzadką okazję zakupu do rządowych «zbiorów».

Reakcja przeciw ornamentowi wogóle (cytowane przez Lhote'a powiedzenie nieboszczyka Loosa że «ornament jest zbrodnią») wyrosła na podłożu antypatji do ornamentu «historycznego» i «stylowego» w ostatniej jego fazie rozwoju. Jest ona ponadto dyktowana przeświadczeniem, niewątpliwie słusznem, że chcąc mieć dobre formy dla produkcji masowej, seryjnej i mechanicznej, trzeba się ograniczać do form prostych i gładkich. Formy «bogate» mogą być tylko produktem twórczości indywidualnej i jednorazowej. Powtarzane stają się nieznośne.

Mam wrażenie, że co do tego opinja Lhote'a w rzeczywistości nie różni się zbytnio od opinji Le Corbusiera, i zresztą od opinji każdego bodaj człowieka, który z temi sprawami zetknął się w praktyce.

Co mi się wydaje «istotnem», ważnem i ważkiem, to to co Lhote mówi o materjałach, oświadczając się za używaniem takich tylko, które są trwałe, które zczasem, w użyciu, stają się coraz piękniejsze.

Rzeczywiście zdajmy sobie sprawę, że rzecz nie przeznaczona na to aby «trwała wiecznie» nie jest warta tego aby w nią wkładać wogóle jakąkolwiek ilość myśli i wysiłku, i że wytwarzanie takich rzeczy jest w najgłębszem i najistotniejszem tego słowa znaczeniu niemoralne i demoralizujące.

Epoka produkująca rozsypujące się papiery i pełznące farby doprawdy musi, jak mówi Lhote «nie mieć do siebie zaufania», a raczej nie mieć wysokiego pojęcia o własnej swojej twórczości, którą przeznacza do jaknajrychlejszego zniszczenia. Oczywiście jest to zwrot retoryczny. «Epoka» jako całość nic nie wytwarza i nie ma żadnych «pojęć». W obrębie epoki jedni wytwarzają rzeczy liche i nietrwałe, a inni ich używają, niemogąc zdobyć lepszych. W każdym razie znamienne jest jednak, że ci pierwsi niepodzielnie rządzą i nadają ton, a ci drudzy nie są w stanie zdobyć się na coś więcej ponad rzadkie głosy platonicznego protestu, o ile nawet i tego nie uważają za dowód «romantyzmu» i «braku trzeźwości» i nie są skłonni w obojętności na trwanie dopatrywać się jakiegoś dowodu bujności i żywotności.

Sądzę, że tego rodzaju «nastawienie» jest zabójcze dla tej «funkcji kulturalnej» «jedynego i niepowtarzalnego» dzieła sztuki, jaką jest właśnie jego trwałość. Boć wkońcu jeśli *źródłem* sztuki jest niewątpliwie nie liczący się z niczem i *nie liczący na nic* mus wypowiedzenia narzucającej się «wizji», to jej «funkcją» czy «rolą» kulturalną jest «dawanie świadectwa» o indywidualności artysty, o jego środowisku i całej jego epoce i utrzymywanie przez to ciągłości kulturalnej i żywego poczucia tej ciągłości.

Nie będę się tu zresztą zapuszczał w zawsze nieco podejrzaną «historjozofję», ani też w pedantyczne logikulstwo, i nie będę się zastanawiał czy «spełnia funkcję sztuki» coś tak w założeniu przemijającego jak np. sztuka dekoratora scenicznego. Właściwie chodziło mi tylko, zapewne, o skorzystanie ze sposobności i o wypowiedzenie tej dojmującej przykrości, jaką mi sprawia myśl o nietrwałości rzeczy, w które włożono pewien, tak nieraz wielki, zasób talentu i pomysłowości, a choćby tylko starania i wysiłku.

O ileż jeszcze większą jest ta przykrość, gdy się widzi jak z różnych ubocznych doraźnych w istocie swej parszywych przyczyn nikną i giną rzeczy, które *przeznaczone były do trwania* i które pozostawione w spokoju *mogłyby były trwać nieograniczenie*.

I tu w dalszym ciągu rozważań nawiązujących do nieistotnej, powierzchownie ujętej reporterskiej sensacyjki widzę, że mam możność wypowiedzieć oddawna zamierzone, trudne do sformułowania, przykre do poruszania i dlatego wciąż odkładane *uwagi o podstawowych sprawach kulturalnych*.

Ale to już w następnym zeszycie «Głosu»...!

---

[1] Kolega architekt, któremu dałem do przejrzenia korektę tego artykułu zauważył, że wszystko to jest bardzo sumiennie wyprowadzone i może po części słuszne, ale że jednak *naprawdę* decydują *upodobania*, *niczem nie dające się wytłumaczyć*, a także mody, suggestje, snobizmy i t. p.

Gdyby się zjawił jakiś zdolny architekt o wyraźnem upodobaniu do ornamentu i wybitnej indywidualności, zdolnej do narzucenia swej woli otoczeniu, to po paru latach wszystkie «awangardowe» katarynki podawałyby do wierzenia i «udowadniały logicznie», że gładkość jest «przestarzała» a tylko ornament «nowoczesny» i obowiązujący.

Podobnie zresztą pojawienie się zdolnego młodego malarza o temperamencie zdecydowanie realistycznym (bo to jest sprawa *indywidualnego temperamentu* znacznie bardziej niż jakiejś powszechnej fazy rozwojowej!) wystarczyłoby może, aby się «kartka odwróciła», aby zaczęto twierdzić, że tak dziś rozpowszechniony spekulatywny abstrakcjonizm to nie jest żadne malarstwo, i że istotną funkcją malarza jest poprostu odtwarzanie i utrwalanie tego co go uderza i cieszy w otaczającej go widocznej a przemijającej «zmysłowej» rzeczywistości!

Kto wie, może taki malarz i taki architekt chodzą już gdzie po świecie!

Dostałem do przejrzenia czerwcowy numer «WIADOMOŚCI LITERACKICH» poświęcony architekturze współczesnej.

Na pierwszej stronie figuruje artykuł Le Corbusier'a o «Architekturze we Francji», napisany specjalnie dla «Wiadomości Literackich».

Otóż to właśnie!

Zdolny, pomysłowy, pełen temperamentu, może wkońcu i genjalny architekt i polemista, stał się osobistością «sztandarową», której nazwisko, najczęściej zapewne samo tylko nazwisko, znane jest szeroko poza sferami ściśle fachowemi.

Dlatego to podpis tego wroga dekoracji pod wydrukowanem... byle czem, stał się... o ironjo losu... pożądaną «dekoracją fasady» każdego pisma chcącego złożyć okolicznościowy ukłon pod adresem «modnej» dziś w pewnym sensie architektury, a także i t. zw. nowoczesności.

Le Corbusier jest wobec tego często zapewne zmuszony do «wypowiadania się» bez wewnętrznej potrzeby, na zadane mu, jak sam stwierdza, fałszywie sformułowane tematy, do rozwadniania i odgrzewania tego, co już nieraz powiedział bezporównania lepiej, do wyskrobywania z pamięci własnych swoich «szlagwortów» i składania w jako tako powiązaną całość nic już całkiem nie mówiących ogólników, ze wskazówkami nadto już szczegółowemi, aby mogły mieć jakieś ogólne «normatywne» znaczenie.

Czytelnik fachowy z mozołem wygrzebuje echa i odblaski jakichś nawpół problematycznych słuszności z pod bombastycznej frazeologji «dynamicznej» i «przyszłościowej», podobno «nowoczesnej», ale znanej aż nadto dobrze z pośledniejszej «ideowej» literatury romantycznej, (przypomina się jakieś «Plein ciel» Victora Hugo) i wkońcu odrzuca to ze zniecierpliwieniem.

Co z tego wynosi t. zw. «laik» o tem sądzić mi trudno. Zdaje mi się jednak, że musi być taksamo mądry po przeczytaniu jak i przedtem. Jeśli zaś sobie wyobraża że «otworzenie księgi dziejów na białej karcie przyszłości» i «jasno(!?) określone» magiczne słowa «**dziś**» i «**jutro**» (wydrukowane tłustym drukiem!) zawierają jakąś wiedzę o dzisiejszej architekturze. czy o czemkolwiek innem na świecie, to tem gorzej!

Bezporównania poważniej brzmi to, co wypowiada Perret w rozmowie z Z. St. Klingslandem, pomimo nieuniknionych w podobnym wywiadzie skrótów i uogólnień. Bo cóż można odpowiedzieć w kilkunastu wierszach na pytanie np.: «jaki jest osobisty stosunek pana do kwestji dzisiejszego stylu?»

To coś tak jak, «all about Poland» w półgodzinnym odczycie, podczas obiadu w «Rotary Club», jak tego żądano od prof. Dyboskiego, w czasie jego zeszłorocznej podróży po U. S. A.!

Ciekawy jest artykuł A. Oderfelda pt. «Niemcy Hitlerowskie o architekturze». Uderza tu krytyka znanej powojennej «naukowości» w architekturze, owego ciągłego paradowania ze «zdobyczami technicznemi» z «potrzebami nowoczesnego (?) człowieka», z «prawami ekonomicznemi» etc, w rezultacie czego powstawały często rozwiązania z któremi człowiek «nowoczesny» czy nie «nowoczesny», jako lokator i mieszkaniec nie wiedział co począć, a przy tem uderzająco nieekonomiczne, i pod względem technicznym nieracjonalne.

Krytyka ostra, ale rzeczowa i sprawiedliwa, przyznająca budownictwu tej epoki «Szturmu i Drangu» bujność i rozmach, a ponadto wartość eksperymentu, jednak nie we wszystkiem negatywnego.

W rubryce «Co myślę o architekturze nowoczesnej» mamy odpowiedzi szeregu polskich architektów, literatów, organizatorów etc. naogół biorąc poważne i rzeczowe. Zainteresowały mnie rozważania Wł. Strzemińskiego. Byłyby one jeszcze pożyteczniejsze, gdyby się je udało wypowiedzieć przy użyciu mniej «naukowej terminologji». Zrozumieć jednak łatwo, że rzeczy o których mówi Strzemiński, wogóle są trudne do wypowiedzenia, i że ponadto ramy odpowiedzi na ankietę, zmuszały go do mówienia «skrótami».

Pewne wątpliwości nasuwa zestawienie przykładów «architektury najgorszej» na str. 10. Cztery górne obrazki przedstawiają rzeczywiście okazy szczególnie szpetne i niedorzeczne. Jednakże na obrazku 5, widzimy dobry skromny dom z roku zapewne 1840, dalej całkiem jeszcze niezły z r. zapewne 1860, za nim trzypiętrową kamienicę z końca XIX w. o fasadzie również nienajgorszej a wreszcie sześciopiętrową kamienicę przedwojenną, również nie gorszą od bardzo wielu innych. Co tu ma być «najgorszem» niewiadomo. Chyba że chodziło o różnice wysokości sąsiadujących z sobą domów, i pokazujące się z tego powodu ślepe ściany szczytowe. Ale to już nie tyle zła architektura ile zła urbanistyka.

Również i dom na rys. 6. nie jest przykładem najgorszym, lecz raczej przeciętnie znośnym.

Co się zaś tyczy «ver sacrowych» sterczyn z trójnogami na rys. 7. to mnie się one nie podobają; jest to jednak charakterystyczny przykład architektury secesyjnej, i kto wie czy prof. Lech Niemojewski, przeprowadzający jak wiadomo rewizję i częściową rehabilitację tej epoki, nie dopatrzyłby się w nim jakichś zalet?

«ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO» r. 1934, zesz. 5. poświęcony jest urbanistycznym zagadnieniom warszawskim. Artykuły zamieszczone w tym zeszycie są odczytami wygłoszonemi na dwóch zebraniach dyskusyjnych Rady Grodzkiej B.B.W.R. w kwietniu i maju b. r. przez kilku warszawskich architektów. Streszczenie a tembardziej przedyskutowanie tych artykułów zajęłoby nadto wiele miejsca. Poprzestać więc muszę na paru uwagach ogólnych i pobieżnem omówieniu paru t. zw. «momentów», które szczególnie zwróciły moją uwagę. Krytyka bezplanowości dotychczasowej rozbudowy, prowadzonej przez różne resorty i inne «czynniki» bez wzajemnego porozumienia wydaje się słuszną. Rezultatem takiej polityki jest stosunkowo nikły efekt wydawanych na budownictwo pieniędzy, a co jeszcze gorsze, zaprzepaszczanie istniejących możliwości, nieraz przewidzianych i zapoczątkowanych jeszcze przed rozbiorami. Słuszne też wydają się żądania pewnej dyktatury budowlanej, przestrzegającej stosowania się do ogólnego planu rozbudowy. Natomiast natrętnie brzmi ciągłe odwoływanie się do stołeczności, wielkomiejskości i t. p. a już całkiem przykro uderzają w niektórych referatach ukłony pod adresem Hausmana i Mussoliniego. Stołeczne wspaniałości uzyskiwane w podobny sposób, nawet gdy są stosunkowo udatne, nie wynagradzają nawet w drobnej części straty zniszczonych przy tem rzeczywistych, z biegiem czasu narosłych wartości kulturalnych. Przedsięwzięcia tego rodzaju są też największą klęską i najsmutniejszym dokumentem ludzkiej próżności i bezwzględności. Ilustracją podobnych nastrojów na ubogim terenie warszawskim jest zamieszczony w zeszycie projekt przekształtowania placu Zamkowego (str. 161). Oczywiście, jest to projekt «akademicki» i nie grozi chyba wprowadzenie go w życie. Niemniej jednak poświęcenie kilku-

dziesięciu zabytkowych kamienic, i ich niedającej się podrobić z czasem powstałej malowniczosci, dla uzyskania «jednolitej kompozycji architektonicznej» jest nie na miejscu, nawet w teoretycznem wypracowaniu szkolnem. Może nawet przedewszystkiem w takiem wypracowaniu, ze względów wychowawczych.

Można też zapytać co arch. Rogaczewskiemu szkodziły dwie «koślawe sosenki» na b. placu Saskim? Sądzę, że urbanista i wogóle człowiek kulturalny powinienby mieć sentyment do drzew, nawet rosnących «ni w pięć ni w dziewięć» i dążyć do ich ochrony, a nie do ich wyniszczania. Obawiam się działalności ludzi o tak wygórowanem poczuciu regularności i monumentalności.

W zesz. 6. zwracają uwagę tłumaczone z rosyjskiego Anatola Żukowa «Rozmowy z mistrzem (Żółtowskim) o złotem cięciu, Apollinie Belwederskim i Partenonie» obrazujące zwrot architektury sowieckiej w kierunku tradycyj klasycznych.

Jeszcze dosadniej ilustruje ten zwrot podawana przez sowieckie czasopisma architektoniczne kamienica, świeżo wybudowana w Moskwie przez tegoż Żółtowskiego z kolumnową fasadą à la PKO. Fasadę tę powinien obejrzeć dr. Seweryn. Zdałoby się ją nawet zreprodukować w IKC. do kompletu z petersburską fasadą Szczuki, ogłoszoną tam «triumfalnie» przed paru tygodniami.

Oczywiście Żółtowski akurat taksamo «zerżnął» od Szyszki, jak przedtem Szyszko od Szczuki. Wszystkie te trzy fasady, i niezliczone inne, po całym świecie, stosujące z mniejszem lub większem powodzeniem ten sam w zasadzie «system», pochodzą od którejś Vicentyńskiej fasady Palladia, a ta znów od którychś tam term któregoś z cezarów. W taki właśnie sposób, a nie w żaden inny, robi się ciągłość i jednolitość cyklów kulturalnych, z której przy okazji jesteśmy tak bardzo dumni; i dlatego oryginalności nie można mierzyć tak ordynarną miarą jak ta, którą posłużył się dr Seweryn, licząc zapewne na ignorancję szerokiej publiczności, boć przecież niepodobna przypuszczać, żeby sam nie zdawał sobie sprawy z istoty podobnych ciągłości i zależności.

Henryk Jasieński.

RECENZJE Z KSIĄŻEK:

KSIĄŻKA BARDZO POTRZEBNA

(Tadeusz Tołwiński: URBANISTYKA. T. 1. BUDOWA MIASTA PRZESZŁOŚCI 1934).

Jak wiadomo, budowa miast należy u nas do najbardziej zaniedbanej gałęzi wiedzy. Planów regulacyjnych naogół niema, nawet takie miasta jak Warszawa, Kraków, Łódź i Gdynia posiadają plany niewystarczające i przestarzałe. Regułą — jak dotąd — jest, że urbanistą miejskim jest nie architekt, ale inżynier drogowy, który na pierwszym planie zawsze kładzie kwestje kanalizacji i bruków, sprawy artystyczne natomiast pozostawia na ostatniem miejscu, jeśli się wogóle niemi zajmuje. Istniejące u nas podręczniki budowy miast Drexlera i Kühnela, są cokolwiek przestarzałe i nie uwzględniają najnowszych zdobyczy w tym kierunku, z drugiej zaś strony za mało zajmują się zabytkami i dziełami klasycznemi, mogącemi dać wzór i impuls twórczy budowniczemu miasta. Z tem większą radością powitać należy dzieło prof. Tołwińskiego.

Po rozpatrzeniu ogólnych zasad i przyczyn rozwoju miast, autor omawia naprzód miasta najprostsze, i najprymitywniejsze, a więc średniowieczne; wiele miejsca poświęca miastom polskim po raz pierwszy podając ich plany i historję rozwoju. Następnie przechodzi do typu bardziej rozwiniętego i więcej uwzględniającego stronę artystyczną, a więc do miast greckich i rzymskich. Dalszy rozwój wykazuje na planach miast renesansowych i barokowych. Ciekawie i szczegółowo omówione są monumentalne założenia Florencji, Wenecji, Rzymu, Nantes i Paryża, a z miast polskich Warszawy saskiej. Zajmuje się tylko zabytkami najważniejszymi, stąd — być może z pewną szkodą dla dzieła — pomija takie miasta jak n. p. Cahum z epoki starożytnej, albo Karlsruhe z nowoczesnej.

Poziom graficzny jest bardzo wysoki, reprodukcje doskonałe. Wszystkie plany i rysunki zostały opracowane przez Zakład budowy miast Politechniki warszawskiej.

W naszych stosunkach, przy niesłychanym braku śmiałości twórczej, gdy w dziedzinie budowy miast ulega się zawsze wzorom najgorszym, dzieło prof. Tołwińskiego powinno się znaleźć w bibljotece każdego, komu nieobojętne jest piękno miasta.

«Jakież są wyniki pracy setek miljonów ludzi... dających w ciągu stulecia maksymum swego wysiłku?» — zastanawia się autor — omawiając miasta z XIX w. «Pobudowanie setek i tysięcy miast... reprezentujących niemal wszystkie najcięższe błędy budowy urbanistycznej, jakie w innych epokach pojedyńczo zaledwie się zdarzały. Począwszy od zupełnie przypadkowo określanych sytuacyj, a kończąc na najgorszych warunkach mieszkania i pracy, osiągnięto wszystko, lecz w kierunku ujemnym i odwrotnym».

W tomie drugim, będącym w przygotowaniu, zapowiada prof. Tołwiński analizę miast XIX i XX w. szczególnie miast polskich, oraz omówienie przyszłego ich rozwoju. Spodziewać się należy, że nie zostanie pominięty Kraków, którego nowe dzielnice stanowią zbiór nonsensów i złych przykładów w przeciwstawieniu do jego średniowiecznego wspaniałego i prawdziwie królewskiego założenia.

Arch. Stefan Świszczowski.

PROSIMY O UREGULOWANIE NALEŻYTOŚCI ZA PRENUMERATĘ ZALEGŁĄ ORAZ NA NOWY IV-TY ROCZNIK

DAWNA KAMIENICA KRAKOWSKA

Henryk Jasieński. DAWNA KAMIENICA KRAKOWSKA, jej układ i wnętrze. — Kraków 1934. Biblj. Krak. Nr. 83.

Niewielka ta książka, wydana jako 83 tom «Bibljoteki krakowskiej» jest rezultatem długoletniej, ogromnej pracy autora. Aby dojść do tego rodzaju syntezy, trzeba było pomierzyć i narysować plany kilkudziesięciu kamienic. Większość rysunków, doskonale opracowanych graficznie znamy już bądź z «Domów krakowskich» Adama Chmiela, bądź z «Architekta», wiele jednak reprodukowanych jest po raz pierwszy. Jak wyglądały zbiorowiska kamienic z epoki średniowiecznej? Mogłoby się wydawać, że modernistyczny schemat urbanistyczny, t. j. bloki szeregowe ustawione frontami na wschód i zachód, jest wynalazkiem ostatnich czasów. Jednak bloki takie istniały od początku założenia Krakowa po zniszczeniu tatarskiem, a autor wywodzi ich powstanie i rozwój od najprostszej «dwuględnej» chaty wiejskiej. Szeregi domów stały tylko przy ulicach głównych; na ulice zaś boczne, czyli przecznice wychodziły tylko czoła szeregów, pozatem przecznica była niezabudowana.

Domy pierwotnie były dwutraktowe, o bardzo głębokich frontowych pokojach. Położona w głębi klatka schodowa łączyła się bezpośrednio z pokojem frontowym, tworząc na każdem piętrze wielki hall. W czasach późniejszych oddzielono schody ścianą od pokoju. W ten sposób powstał układ trzytraktowy, przyczem w trakcie środkowym mieści się klatka schodowa (oświetlona zgóry) i przedpokój. W głębi parceli, najczęściej zupełnie oddzielnie w t. zw. indermachu mieściły się składy i pracownie. Układ ten, bardzo prosty i racjonalny zniszczony został dopiero w XIX wieku, gdy różnego rodzaju spekulanci budowlani połączyli indermachy z domami zapomocą bocznych oficyn i zabudowali przecznice, zamykając dostęp powietrza do wnętrza bloków. W tym czasie też przerobiono sienie na sklepy. Końcowy etap tej ewolucji widzimy dzisiaj, gdy nieraz wyburza się wprost całą frontową ścianę parteru i zastępuje ją witryną szklaną. Jeden przykład takiej przebudowy podaje autor — dziś niestety namnożyło się ich więcej

W przypisach rozprawia się autor z hipotezą, jakoby niveau miasta średniowiecznego było o wiele niższe od dzisiejszego, dowodząc jasno, że sienie i bramy domów zachowały swój poziom, na który były projektowane. Istnienie podcieni naokoło Rynku należy wykluczyć, gdyż nie znaleziono po nich żadnych śladów. Jak pogodzić te fakty ze znaleziskami dawnych bruków? Charakter piwniczek pod Rynkiem i ich półkolebkowe sklepienia pozwalają przypuszczać, że na nich ułożone były chodniki już w poziomie dzisiejszym, a z jezdni wchodziło się na nie po odkrytych schodkach zewnętrznych. Podobne schody zachowały się przed niektóremi domami w Gdańsku i Toruniu. Coś podobnego mamy zresztą i w Krakowie na Małym Rynku, naprzeciw dawnej bursy.

We «Wnioskach» propaguje kol. Jasieński dom trzytraktowy jako ekonomiczniejszy od powszechnie dziś stosowanego dwutraktowego. Otóż na to trudno się zgodzić, gdyż w wypadku b. wąskiej parceli, system ten sam się narzuci, jednak przy parceli normalnie szerokiej górować będzie system dwutraktowy, który pozwala na bezpośrednie oświetlenie klatek schodowych i drugorzędnych ubikacyj. Trzeba przecież mieć nadzieję, że kiedyś doczekamy się racjonalnej polityki parcelacyjnej i wygórowane ceny gruntu zostaną obniżone, co raz na zawsze postawi kres przesadnemu wyzyskiwaniu powierzchni parcel. Niemniej dociekania kol. Jasieńskiego są b. interesujące i przyznać mu należy słuszność, że dom głębszy pozwala na zmniejszenie kosztów urządzenia ulic i przewodów ulicznych.

W pracy tej autor poddaje badaniu przedmiot dotąd niezauważony, przeciętny dom średniowieczny, a we wnioskach opiera się na materjale przez siebie zdobytym i opracowanym. Stąd jego dzieło należy do rzadkich książek, które można określić, jako pokazujące nowe drogi. A jest tem cenniejsze, że napisane zostało przystępnie i zrozumiale dla każdego. *Arch. S. Świszczowski.*

PORTALE BRAMY I SIENIE TORUŃSKIE XVII WIEKU

Stanisław Dąbrowski. PORTALE BRAMY I SIENIE TORUŃSKIE XVII wieku. — Toruń, Nakładem Towarzystwa Naukowego w Toruniu. 1934.

W czasach, gdy patrycjat mieszczański miał wielkie znaczenie zwracano dużą uwagę na dostatni a nawet wystawny wygląd domów prywatnych, zarówno zewnętrzny jak i wewnętrzny. Stwarzało to pole pracy dla wielu rzemiosł i podniecało do emulacji i konkurencji w artystycznem wykonaniu zamówienia. Toruń posiadał ongiś wiele zabytkowych fasad, zdobionych stiukiem, piękne portale i przedproża, piękne sienie i schody, — z których dzisiaj niewiele niestety dochowało się — z powodu wojen szwedzkich, pożarów, zniszczeń itd. Na temat powyższy niewiele pisano w polskiej literaturze fachowej. Praca Stanisława Dąbrowskiego obejmuje inwentarz zachowanych portali i bram toruńskich, pochodzących głównie z w. XVII, podaje wiadomości o dziełach zniszczonych oraz poświęca parę słów dawnym przedprożom i urządzeniu sień. — Podaje 32 tablic, bardzo dobrze reprodukowanych w czem kilka rysunków autora. Praca ta tem więcej zasługuje na uznanie, że jest pierwszą i cenną próbą dokonaną w tym kierunku przez autora polskiego, który nie będąc zawodowym historykiem sztuki, z całym zapałem i z niezwykłą sumiennością i wiedzą wykorzystał swój czasowy pobyt w Toruniu (jako dyrektor tamtejszego teatru) aby do licznych prac autorów niemieckich o zabytkach Torunia (głównie z epoki krzyżackiej) dorzucić niniejszą poważną pracę, która jest — według słów autora «opisowym fragmentem interesujących zabytków z epoki baroku toruńskiego rozkwitłego pod berłem polskiem. Czekają na opracowanie jeszcze wnętrza domów, przepiękne intarsjowane drzwi, których tyle kryje się w miejscowych kamienicach, a wreszcie charakterystyczne dekoracyjne szczyty domów, zachowane w znacznej liczbie». *(mit.)*



OLGA BOZNAŃSKA: AUTOPORTRET (Olej)
Nagrodę plastyczną miasta Warszawy otrzymała w 1934 r. Olga Boznańska



ZENON KONONOWICZ: PEJZAŻ Z ZUŁOWA (Olej)
(Z wystawy pejzaży z Zułowa Z. Kononowicza w I. P. S.ie)

Z WYSTAW W WARSZAWIE, W KRAKOWIE I W POZNANIU



EMIL SZINAGEL: KOŚCIÓŁ KARMELITÓW (Olej)
(Z wystawy Zwornika w Poznaniu)



BALA LESER: RZEŹBA
(Z wystawy uczniów W. Weissa w Krakowie)

MEMORJAŁ

RADY NACZELNEJ ZWIĄZKÓW ZAWODOWYCH POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW, DOTYCZĄCY ORGANIZACJI SPRAW PLASTYKI W POLSCE, ZŁOŻONY NA RĘCE PANA MINISTRA WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO.

Uchwalony na Nadzwyczajnym Zjeździe Delegatów Zawodowych Związków Polskich Artystów Plastyków w Warszawie w dn. 24 marca 1934 r.

RZUT OKA NA SPRAWY PLASTYKI W POLSCE W OSTATNIEM PIĘTNASTOLECIU.

a) Okres pomyślnego rozwoju.

Odrodzenie się Państwa Polskiego wywołało wzmożenie się energij twórczych także i w plastyce. Powstaje Ministerstwo Sztuki, które urządza wystawy, dokonywa zakupów w pracowniach, pobudza tętno pracy artystycznej i zainteresowanie dla niej. — W latach 1919—21 powstają nowe stowarzyszenia artystów-plastyków, które urządzają w kraju szereg wystaw.

Sztuka polska bierze coraz żywszy udział w wystawach zagranicznych. jak w Paryżu, Wenecji, Amsterdamie etc. Wystawy o charakterze przemysłowym, jak wystawa w Kolonji i w Liège są urządzane przy pomocy artystów dekoratorów. Powszechna Wystawa Krajowa w r. 1928 sukces swój zawdzięcza w dużym stopniu udziałowi, jaki wzięli w niej artyści polscy, zarówno dekoratorzy jak i malarze i rzeźbiarze.

Przełom ekonomiczny pogarsza stopniowo stan sztuki i sytuację artystów.

b) Chwila obecna.

Dzisiaj rola sztuki, jako czynnika kulturalnego zaczyna być powszechnie doceniana.

Obecne trudne warunki, brak prywatnego nabywcy, muszą się okazać groźne dla sztuki polskiej, o ile zawczasu nie znajdzie ona należytej opieki.

Opieka ta powinna objąć całą sztukę plastyczną we wszystkich jej przejawach.

W intencji postawienia sztuki polskiej na najwyższym poziomie, trudno przecież oddawać zgóry prymat jakiejkolwiek tendencji. Musimy stanąć na stanowisku popierania wszelkich prądów w sztuce, które się rodzą w sposób naturalny, bez żadnego przymusu; wszelkie bowiem próby kierowania sztuką, powzięte w najlepszym zamiarze, wszędzie i zawsze zawodziły.

c) Muzea.

Potrzeba oparcia się o własną tradycję kulturalną oraz potrzeba kontaktu z dziełami sztuki, każe położyć nacisk na sprawę muzeów w Polsce.

Zbiory muzealne dotychczasowe, które cechowała bezplanowość i brak kryterjów ściśle artystycznych, nie dają właściwego obrazu stanu sztuki polskiej. Nie zostało przeprowadzone zgrupowanie dzieł sztuki według epok. Nie oddzielono dzieł sztuki od pamiątek historycznych. Dzieła artystów XIX wieku nie są skompletowane. Brak jest galeryj sztuki współczesnej, które byłyby wyrazem problemów artystycznych, poruszanych w ostatnich czasach.

d) Propaganda.

Propaganda zagraniczna nie stworzyła dotychczas dla Polski poważnej pozycji na światowym rynku artystycznym. Propaganda w kraju nie zyskała najważniejszego konsumenta sztuki, jakim jest publiczność, która skąpo odwiedza galerje i wystawy, zarówno sztuki starszej jak i najnowszej.

Brak w kraju pism, czytelni i bibljotek artystycznych, zbiorów, reprodukcyj i rzeczowych wykładów, przyczynił się do zobojętnienia społeczeństwa dla spraw sztuki.

e) Opieka nad artystą.

Szczupłość i ograniczanie stypendjów artystycznych, coraz mniejsze możliwości wyjazdów zagranicę, skazują artystów na zniekształcanie poglądów na wielką sztukę i zagubianie miernika wartości artystycznej.

Zawód artysty w opinji publicznej w Polsce jest dziś zawodem upośledzonym. Plastycy pozbawieni są nawet praw ochrony, z których korzysta dziś każdy pracownik fizyczny. Nie posiadając pracodawcy, nie mogą korzystać z ubezpieczeń społecznych. Bezinteresowne wysiłki artystów w pracy dla kultury, nie zapewniają im najprymitywniejszej egzystencji, nie mówiąc o możności posiadania warsztatu pracy.

W czasach, kiedy liczne dziedziny życia zbiorowego, zarówno ekonomicznego jak i kulturalnego obejmuje Państwo swoją inicjatywą — uważają artyści-plastycy za swój obowiązek zwrócić się do Rządu R. P. z propozycją zorganizowania plastyki w Polsce na zasadach niżej podanych.

PROJEKT ORGANIZACJI SPRAW PLASTYKI W POLSCE.

a) Centralizacja funduszów wydawanych na plastykę.

Instytucje, jak Wydział Kultury i Sztuki w Ministerstwie W.R. i O.P., Fundusz Kultury Narodowej, Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych, Ministerstwo Spraw Wojskowych, wreszcie instytucje samorządowe, usiłują przyjść z pomocą doraźną artystom-plastykom przez stypendja, nagrody, zakupy, zamówienia, dotacje na muzea etc. Wydatki na sztukę nie są scentralizowane w żadnym specjalnym dziale administracji, są rozstrzelone na szereg instytucyj, działających bez wzajemnego porozumienia i zgóry wypracowanego planu. Taki wspólny plan celowego subwencjonowania pracy artystycznej, bez naruszenia istniejących budżetów, mógłby łatwo unormować stosunki artystyczne w Polsce. Wydobyte z budżetu ostatniego roku wszystkie pozycje przeznaczone na plastykę z doliczeniem wydatków, które w ciągu roku budżetowego zostały faktycznie wydane na

plastykę przez rząd i samorządy — dałyby podstawową sumę wydatków na sztuki plastyczne dla najbliższego preliminarza budżetowego.

b) Przebudowa istniejących Związków Zawodowych Artystów Plastyków na organizacje o charakterze prawno-publicznym.

Uznajemy konieczność stworzenia jednej ogólno-polskiej zawodowej organizacji plastyków, którą łatwo dałaby się wyłonić z istniejących Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, po przemianowaniu (odpowiednim dekretem) tychże stowarzyszeń na organizacje o charakterze prawno-publicznym. Na nowej tej podstawie winnyby Związki Zawodowe Polskich Artystów Plastyków mieć charakter organizacji powszechnej, a proceder i warunki przyjmowania członków do tej instytucji byłyby określone przepisami szczegółowemi.

c) Izba plastyki.

Instytucją organizującą sprawy plastyki w całem państwie powinna być Izba Plastyki, złożona z przedstawicieli Rządu i delegatów zorganizowanych Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków. Zadaniem takiej Izby Plastyki byłoby: 1) wypracowanie planu pracy w ramach budżetu, 2) przydzielanie robót poszczególnym Związkom Zawodowym P. A. P., 3) opinjowanie w sprawach plastyki. 4) kontrola nad realizowaniem całego planu.

ZAKRES DZIAŁALNOŚCI PROPONOWANEJ IZBY PLASTYKI.

a) Muzea.

Polityka muzealna w myśl wytycznych, podanych we wstępie, obejmowałaby uporządkowanie i kompletowanie dzieł artystów polskich XIX w. — Oddzielenie dzieł artystów żyjących od dzieł artystów zmarłych (cenzura czasu pozwoli na uniknięcie pomyłek w zakwalifikowaniu nowych dzieł sztuki, jako pełnowartościowych plastycznie). Zakup dzieł sztuki obcej XIX wieku., a przynajmniej dzieł sztuki francuskiej drugiej połowy XIX w., dających punkty wyjścia dla dzisiejszych problemów plastycznych. Stworzenie galeryj sztuki współczesnej, z której z czasem eksponaty przechodziłyby do muzeów.

b) Propaganda.

Pozycję kulturalną w świecie stworzyć może Polsce twórczy i odkrywczy udział w dziele światowej sztuki. Z tych względów młoda twórczość artystyczna powinna znaleźć w kraju więcej opieki i zrozumienia. W miarę możności pożądanem byłoby zorganizowanie wymiennych wystaw z zagranicą.

Propaganda w kraju powinna ogarnąć związki, zrzeszenia, szkoły i organizacje, obejmujące najszersze warstwy społeczeństwa, które należy wciągać planowo do konsumowania wielkiej sztuki.

c) opieka nad artystą.

Placówki artystyczne zagranicą i stypendja. Uważamy za rzecz niezbędną stworzenie dla artystów punktu oparcia i pomocy w studjach zagranicznych przez utrzymywanie placówek artystycznych zagranicą, głównie w Paryżu, gdzie od XIX w. skoncentrowała się twórczość plastyczna, ewentualnie także we Włoszech. Artyści uzyskujący stypendja zagraniczne zobowiązani byliby do ekwiwalentu w formie prac, przedstawianych do dyspozycji władz rządowych.

Poznanie własnego kraju. Pragniemy podkreślić konieczność ułatwienia artyście polskiemu poznawania własnego kraju i umożliwienia mu pełniejszego kontaku z przejawami współczesnego życia polskiego. Podhale, Łowickie, Huculszczyzna, Górny Śląsk, Gdynia, Polesie, Tatry, Puszcza Białowieska i wiele innych okolic Polski mogą dać konkretne podniety dla nowych zainteresowań plastyki, które artystom polskim należy udostępnić w jaknajszerszej mierze.

Ulgi. Z tą sprawą wiążą się ulgi kolejowe, letniskowe, paszportowe i t. p.

Charakter wolnego zawodu artysty, jak również trudne położenie materjalne artystów wymagają wydania noweli do ustawy o ubezpieczeniach społecznych, ponadto ulg podatkowych.

d) Źródła pracy dla artystów plastyków.

Istnieją możliwości pracy dla artystów plastyków w szeregu przedsięwzięć, jak:

Roboty państwowe — zwłaszcza związane z rozbudową miast, budowle monumentalne, pomniki, portrety oficjalne, obrazy na zamówiony temat, urządzenie wnętrz reprezentacyjnych, dekoracje uroczystości narodowych, plakaty, ilustracje, grafika i t. d., urządzanie wystaw krajowych i zagranicznych, roboty komunalne o podobnym zakresie, roboty z ramienia instytucyj takich jak:

Izby przemysłowe, handlowe, rolnicze, monopole państwowe i t. p., które potrzebują dekoracyj i reklam, biorąc udział w targach krajowych i zagranicznych — konserwacja i restauracja zabytków.

Związek pracy artystycznej z przemysłem.

Mówiąc o pracy artysty, nie można pominąć związku, jaki ma jej pełny rozwój z różnemi gałęziami przemysłu, jak fabryki farb, stolarnie, wytwórnie materjałów i przyborów do rzeźby i grafiki i t. p., przemysłu, który również cierpi wskutek zmniejszenia się produkcji artystycznej spowodowanej złemi warunkami pracy artystów plastyków.

Pracownie.

Niepodobna też pominąć tutaj sprawy warsztatów pracy artystycznej, t. j. pracowni, które możnaby urządać w nowobudujących się domach.

Wszystkie powyższe postulaty, aczkolwiek dalekie od wyczerpującego ujęcia, określają ogólnie plan działania instytucji, która podjęłaby się organizacji spraw plastyki w Polsce. Plan taki należałoby opracować szczegółowo. Dlatego zwracamy się do Rządu R. P. z następującym wnioskiem:

Komisja Przygotowawcza.

Pragniemy, aby Rząd powołał Komisję Przygotowawczą, złożoną z reprezentantów Rządu i przedstawicieli Związków Zawodowych Polskich Artystów-Plastyków, jako projektodawców, któraby:

1) wydobyła z budżetów różnych instytucyj rządowych i samorządowych pozycje odnoszące się do plastyki,

2) przygotowała projekt ustawy o Zawodowych Związkach Plastyków w Polsce,

3) przygotowała projekt statutu Izby Plastyków oraz określiła wzajemny stosunek obu instytucyj.

Uzyskanie zgody Rządu na powyższy projekt, a w pierwszym rzędzie powołanie Komisji Przygotowawczej, byłoby zapoczątkowaniem nowej epoki w dziedzinie życia artystycznego w Polsce, które niedomaga naskutek bezplanowego popierania i dorywczego subwencjonowania osób i instytucyj.

Rada Naczelna Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Polsce.

Adolf Szyszko-Bohusz

Felicjan Szczęsny-Kowarski *Jan Tarnowski.*

O SZTUCE NARODOWEJ

GŁOS NIEFACHOWCA

Na łamach pism perjodycznych polskich toczy się od pewnego czasu dyskusja dwóch obozów na temat malarstwa polskiego. Z jednej strony obóz malarzy, zgrupowanych przeważnie w związkach zawodowych artystów plastyków w Polsce, a opierających się w swojej pracy artystycznej na wzorach francuskich, z drugiej strony obóz malarzy szermujących hasłem tworzenia sztuki polskiej, sztuki «narodowej». Pierwsi wychodzą ze założenia, że sztuka francuska dzięki swojej wielowiekowej tradycji plastycznej osiągnęła tak wysoki poziom artystyczny, że na niej należy się wzorować, jeśli sztuka polska ma mieć równorzędne stanowisko ze sztukami innych narodów, drudzy domagają się zupełnego odgraniczenia się od wpływów sztuki francuskiej, twierdząc, że jest ona sztuką degeneratów i że jej wpływ na malarstwo polskie może być tylko zgubny. Wzamian żądają oni wytworzenia sztuki rodzimej, sztuki «narodowej». Przypatrzmy się bliżej temu zagadnieniu.

Sztuka narodowa, to pięknie brzmiące hasło, ale co ono właściwie oznacza? Gdy tak popytać się między ludźmi, którzy hasłem tem szermują, co przez nią rozumieją, słyszy się różne odpowiedzi. Według jednych sztuka wtedy jest narodową, gdy jej tematem są chlubne momenty z dziejów ojczystych, drudzy dopatrują się tej «narodowości» w tematach, wziętych z życia ludu wiejskiego, w utrwalaniu na płótnie jego strojów, zwyczajów, obrzędów i t. d., czyli jednem słowem w tematach folklorystycznych, wreszcie inni rozumieją przez sztukę narodową opiewanie pięknych widoków kraju ojczystego, wzniosłości jego gór, melancholji i czaru jego lasów i jezior, piękna jego zabytków architektonicznych i t. d., a wszyscy oni z politowaniem, graniczącem już niemal z pogardą, spoglądają na artystę, który biedzi się, by namalować np. «kilka kwiatków w wazonie» lub t. zw. «główkę kapusty». Chodzi im więc, jak widać, o temat. Istotnie tematów pięknych nie brakuje nam. Dzieje naszej ojczyzny obfitują w chlubne karty, godne utrwalenia, barwne stroje naszego ludu wiejskiego z różnych połaci kraju, jego zwyczaje i obrzędy z pewnością zainteresują każdego człowieka, a piękno naszej przyrody, naszych Tatr i Pienin, naszych puszcz i jezior, wywołuje objawy zachwytu. Ale — pytam się — co to wszystko ma wspólnego z «malarstwem»? Zapewne, można namalować piękne obrazy na wszystkie wymienione powyżej tematy, ale czyż miernikiem ich wartości artystycznej będzie właśnie ich temat? Czyż wiersz wtedy tylko będzie piękny, gdy jego treścią będzie piękne zdarzenie z naszej historji i czyż nie można napisać najpiękniejszego wiersza o jednym tylko kwiatku róży lub o ławce w ogrodzie? Wartość jakiegokolwiek dzieła sztuki może zależeć tylko od jego walorów artystycznych, a nie od jego tematu. Sztuka jako piękno, biorące swój początek w harmonji i rytmie — ziści się w dziele muzycznem harmonją i rytmem dźwięków, w poezji harmonją i rytmem słów, w malarstwie harmonją i rytmem kolorów, w rzeźbie harmonją i rytmem kształtów. Temat jest rzeczą drugorzędną, nieistotną.

Mógłby mi ktoś w tem miejscu zarzucić, że w takim razie sztuki narodowej wogóle niema. Wniosek taki byłby mylny. Sztuka narodowa istnieje, tylko ta jej «narodowość» opiera się, jak to poniżej będę się starał wykazać, na czynnikach zupełnie innych, aniżeli temat.

Szczycimy się nieraz i to zupełnie słusznie tem, że na naszych uniwersytetach uczeni nasi chlubnie rozwijają naukę i wiedzę polską. Czy to należy rozumieć w ten sposób, że zajmują się tylko badaniem historji, geografji i etnologji polskiej? Czy o Koperniku lub o uczonych polskich, biorących udział w obecnie podjętych wyprawach naukowych do bieguna północnego i do Andów południowej Ameryki, będzie ktoś śmiał twierdzić, że niczem nie wzbogacili nauki polskiej, a to dlatego, że zakres zainteresowań naukowych Kopernika nie ograniczał się do samej tylko Polski, ale obejmował wszechświat cały, albo, że drudzy za przedmiot swoich badań naukowych obrali obszary tak bardzo odległe od ziemi ojczystej? Chyba nie. Nauką polską nazywamy cały dorobek pracy umysłowej uczonych polskich, owoc ich wytrwałości, pilności, zdolności, tężyzny umysłowej i energji, bez względu na to, co jest przedmiotem ich zainteresowań naukowych. Wszyscy oni wzbogacają wiedzę polską, choćby się zajmowali chińszczyzną. Polski charakter ich pracy naukowej objawi się właśnie w ich zapale, w owej wytrwałości, skrupulatności i energji, z jaką się swojej pracy oddają. Zupełnie analogicznie rzecz się ma ze sztuką. Nie temat dzieła sztuki będzie miarodajnym dla oceny jego polskości, ale temperament naprzykład, albo charakter lub nastawienie uczuciowe twórcy, które w jego dziele się ujawniają. Cechy swoiste, narodowe wystąpią w każdem dziele, o ile tylko jest szczere, bez względu na temat i bez względu na to, na kim się twórca wzorował, a wystąpią z konieczności, bez woli artysty, a nawet wbrew jego woli. Gdyby tak nie było, gdyby charakter narodowy dzieła sztuki zależał tylko od tematu, musielibyśmy mówić o Michałowskim, że tworzył sztukę narodową francuską, bo malował ciężkie konie t. zw. perszerony, idące w zaprzęgu francuskim jeden za drugim, lub o Rembrandcie, że tworzył sztukę narodową polską, bo namalował «Lisowczyka» i portret szlachcica polskiego. A zresztą, czyż to tak trudno pomyśleć sobie, że jakiś malarz Niemiec czy Włoch namaluje obraz na temat narodowy polski? Przecież uczyni to z pewnością, jeśli ktoś taki obraz u niego zamówi. Czy powiemy wtedy o nim, że tworzy sztukę narodową polską? Ci, którzy tak pochopnie szermują słowem «sztuka narodowa», a mają na myśli temat, bałamucą tylko do reszty opinję publiczną i wprowadzają coraz większe zamieszanie.

Pozostaje jeszcze do omówienia sprawa druga, mianowicie, na kim ma się oprzeć młoda brać artystyczna w dążeniu do doskonalenia się w sztuce malowania, bo że na kimś kształcić się musi, to chyba nie ulega wątpliwości. Odpowiedź może być tylko jedna — ma się opierać na dobrych mistrzach. Szczęśliwe pod tym względem te narody, które mają bogatą tradycję malarską. Polska do nich niestety nie należy. Nie znaczy to, że nie mieliśmy wielkich malarzy. Mistrze tej miary co Michałowski, Gierymski, Rodakowski, Kotsis, Podkowiński, Delaveaux, Maurycy Gottlieb są prawdziwą chlubą malarstwa polskiego, ale kilka nazwisk, choćby najlepiej brzmiących, nie tworzy jeszcze tradycji. A jeśli dodamy i to, że obrazy wymienionych artystów są przeważnie własnością prywatną i zawieszone w mieszkaniach nie są dostępne dla młodzieży uczącej się, szukającej oparcia dla swojej pracy artystycznej, to nie można się dziwić, że młodzież ta wędruje do obcych krajów, przedewszystkiem do Francji, której bogata tradycja, liczne muzea i wystawy dają jej wszystko to, czego dla wydoskonalenia się w rzemiośle artystycznem jej potrzeba. Tam nasyciwszy swój głód «malarstwa» i z jego pomocą znalazłszy swoją własną drogę, tworzy sztukę narodową, opartą na zrozumieniu istoty sztuki, wzorowaną wprawdzie na obcych, ale przepojoną cechami polskiego charakteru, rasowo-polskim temperamentem i polskim sentymentem. Tak więc sztukę narodową we właściwem znaczeniu tego słowa tworzą nie ci, którzy malują źle narodowe tematy, ale ci, którzy bez względu na temat wogóle malują dobrze.

Na marginesie mych uwag jedno podreślić pragnę w odniesieniu do owej grupy plastyków, która sztukę narodową buduje malarstwem, a nie tematem. Stykam się z reprezentantami tej grupy w krak. Związku Zaw. Art. Plastyków. Oni to, przy pomocy wydawnictw perjodycznych, odczytów i dyskusyj z udziałem jaknajszerszej publiczności, zaznajamiają ją z istotą sztuki. Zawdzięczam tym ludziom wiele. Od 30 lat chodzę na wszystkie wystawy obrazów, jakie tylko były w Krakowie i tyloletnie ich oglądanie nie nauczyło mnie niczego. Jeszcze 10 lat temu nie odróżniałem obrazu dobrego od złego, mimo, że na pierwszy rzut oka poznawałem, z czyjej ręki obraz pochodzi. Dopiero zetknięcie się bliższe z tą grupą plastyków w Krakowie, częste rozmowy z nimi na temat malarstwa, czytanie założonego przez nich «Głosu Plastyków» otworzyło mi oczy. Zetknąłem się z ludźmi, którzy biorąc ściśle, nie zwalczają żadnego kierunku — o ile tylko opiera się na istotnych walorach sztuki, a zwalczają jedynie fałsz i blagę. I jeśli w ostatnich latach zdołałem wyrobić sobie pewien stosunek do malarstwa, którego nie umiałem sobie wytworzyć w ciągu 30-letniego chodzenia na wystawy, to mam to im do zawdzięczenia.

Dr med. S. Friedeker.

ARTYŚCI PLASTYCY NA OFIARY POWODZI

Członkowie Zawod. Związku P. A. P. w Krakowie, uchwałą z dn. 22 lipca b. r. zdecydowali przyłączyć się do akcji pomocy dla ofiar powodzi przez zebranie obrazów, rzeźb etc. z przeznaczeniem na Loterję Artystyczną. Urządzeniem tej loterji zajmie się Ogólnopolski Komitet pomocy dla powodzian, z którym Związek pozostaje w stałym kontakcie.

Związek apeluje do wszystkich swych członków — jak również do wszystkich artystów plastyków o składanie na ten cel ofiar: w Krakowie w Domu Artystów Pl. Św. Ducha 5 — w Warszawie w I.P.S-sie i w Domu Sztuki (ul. Chmielna 2), w Łodzi Pl. Wolności 2 — w Poznaniu we Lwowie i w Łodzi w Sekretarjacie Zaw. Związku P. A. P.

Zaznaczamy, że ofiarowane dzieła przesyłać można pocztą bezpłatnie, pod adresem Wojew. Komitetu Pomocy dla powodzian w Krakowie, który przekazuje je bezzwłocznie krak. Związkowi, celem umieszczenia ich na wystawie, jaką otwarto w Domu Artystów.

Akcja Zawod. Związku Polskich. Art. Plastyków w Krakowie na rzecz powodzian dała już poważne rezultaty dzięki dużej ofiarności członków, którzy w ciągu miesiąca złożyli na ten cel przeszło 100 prac.

Polscy artyści plastycy w Paryżu, zarówno członkowie Związku, jak i Stowarzyszenia, którego prezesem jest Stefan Kergur, przyłączyli się gremjalnie do akcji Związku krakowskiego, deklarując do tej pory 75 prac. Nazwiska ofiarodawców, wśród których figurują Boznańska i Pankiewicz, podamy po otrzymaniu pełnej listy.

Do tej pory ofiarowali swe prace nast. plastycy krakowscy i pozamiejscowi:

I. Obrazy olejne.

Badower J. (Sosnowiec), Barabasz L., Czaj-Goldhuber (Zakopane), Chmurski K., Cybis Jan, Cybulski T., Dietrich H., Ludwik z Dołku Lipowczan L. (Zakopane), Fedkowicz J., Förster K., Geppert E., Gerżabek A., Hoffmanówna J. (2 obrazy), Hrynkowski J., Jaźwiecki Fr., Jarema J., Krzyszkowski J. (Myślenice), Kałuski Z., Kowalski L., Kossowska-Daniel Stef., Krzyżak J., Krzetuska H., Krcha E., Ładówna Kr. (Ząbkowice), Landauówna H., Leser B,, Larisch K. (2 obrazy), Lewicki L. (Czortków), Midowiczowa M., Milli Z., Mitera K., Mienówna K., Morański A., Markiewiczówna W., Niedzielska M. (2 obrazy), Niemczewski M. (Kołomyja), Nacht A., Nadel N., Orkanowa S., Pochwalski K., Pochwalski St., Pronaszko Z., Przybytniowski W. (4 obrazy), Rudzka-Cybisowa H., Rumińska-Gerżabkowa N., Seifman-Getterowa J., Stapiński W. (Poronin), Stawiński B., Schinagel E., Süsle-Muszkietowa (2 obrazy), Stroynowski L., Szyszko-Bohusz-Szymborska A., Sperling J,, Suchorzewska J., Waliszewski Z. (Warszawa), Wallis Cz., Wodzinowski W., Wielowieyska Z., Weingrünówna A., Żebrowski Adam, Zieliński Ch. (Łódź).

II. Grafiki i rysunki.

Bielecki Wł., Blonder Szasza, Dyboska Stef., Król Zygmunt (3 prace), Komorowska W., Kluska J., Kowalski L. (2 prace), Kasprowski S., Krygowski Zb., Nowotnowa J., Oleś A., Pochwalski J., Raczyński S., Rutkowski K. (3 prace), Rzepiński Cz., Stankiewicz Z., Szancer J., Seifmann-Getterowa J., Tracz S. (Kołomyja), Waśkowski T., Wolff J. (Warszawa), Zakrzewski Wł.

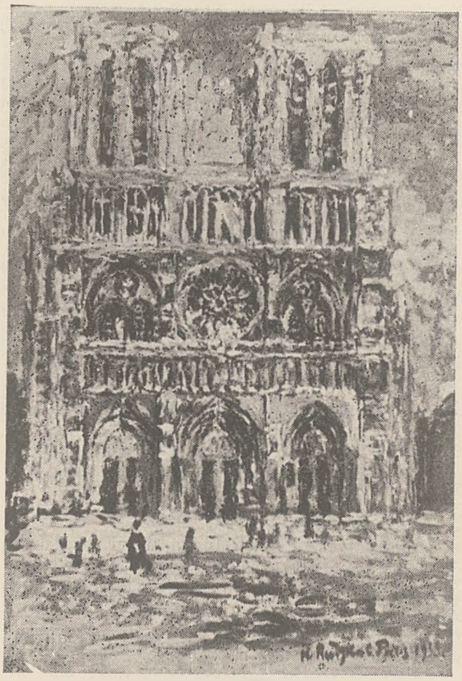
III. Rzeźby, terrakoty i t. d.

Getter St., Majchrzak S., Pelczarski B. (2 prace), Wallek-Walewska A.. Puget J., Sulikowska W., Zbigniewicz Stef.



JAN CYBIS: PEJZAŻ (Olej)

Z WYSTAWY GRUPY „K. P." W WARSZAWIE



HANNA RUDZKA-CYBISOWA
NOTRE DAME (Gwasz)



JÓZEF CZAPSKI
SCENA Z TEATRU (Olej)



TADEUSZ POTWOROWSKI
AKT NA KANAPIE (Olej)



ZYGMUNT WALISZEWSKI
DON KISZOT (Gwasz)

Z WYSTAWY GRUPY „K. P.“ W WARSZAWIE



JÓZEF JAREMA: STUDJUM (Olej)

BUDOWA DOMU ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE

Związek nasz założony został na wiosnę 1911.

Aż do powstania Państwa naszego nazywał się «Powszechny Związek Artystów Plastyków», albowiem był on jedynym związkiem na trzy zabory i skupiał w swojem łonie artystów wszystkich ziem polskich.

Celem Związku jest urządzanie wystaw we własnym lokalu, aby umożliwić członkom sprzedaż dzieł bez pośrednictwa handlarzy, oraz stworzenie wzajemnej pomocy i odpowiedniej reprezentacji artystów.

Na starania Związku Gmina m. Krakowa za prezydentury Dra Juljusza Lea w r. 1905 ofiarowało na siedzibę Związku lokal na I piętrze w średniowiecznym domu przy pl. św. Ducha 5, w którym to odpowiednio adaptowanym lokalu Związek dotąd się mieści.

Przewodnią myślą Związku wybudowanie własnego domu, to też wszystkie Wydziały od początku istnienia Związku pod przewodnictwem prezesów: Leona Kowalskiego, Teodora Axentowicza, Leonarda Stroynowskiego, Jana Raszki, Piotra Stachiewicza, Wincentego Wodzinowskiego i Zbigniewa Pronaszki — i ostatnio Dra Adolfa Szyszko-Bohusza, zwracały największy wysiłek w tym kierunku.

Już w grudniu 1911 uzyskał Związek przyrzeczenie rządu austrjackiego wypłacenia subwencji w kwocie K 80.000 na ten cel w ratach rocznych po K 10.000. — Czekano tylko na przyznanie placu pod budowę ze strony Gminy m. Krakowa. Na posiedzeniu pełnej Rady m. Krakowa dnia 17. 11. 1913 Rada jednomyślnie uchwaliła udzielenie jakiegoś gruntu pod budowę, który się później bliżej określi. Dnia 5. 2. 1914 otrzymuje Wydział wiadomość, że trzy raty t. j. K 30.000 jest przygotowanych w Wiedniu do wypłacenia i że rząd austrjacki czeka tylko na opinję namiestnika b. Galicji. Dnia 13. 7. 1914 otrzymujemy wiadomość ze Lwowa, że wszelkie kroki u namiestnika są już poczynione i że należy już tylko czekać na pieniądze z Wiednia. Tymczasem w dwa tygodnie później wybuchła wojna europejska i o subwencji rządowej mowy być nie mogło.

W okresie wojennym sprawa budowy domu ucichła, nie można też było ani myśleć o budowie z powodu ciągłej dewaluacji pieniądza i wskutek zastoju ruchu budowlanego. Sprawy jednak nie zaniedbano i zaraz po powstaniu Państwa Polskiego odżyła ona i nastąpiły energiczne starania u Rządu i Miasta o pomoc w budowie domu. Prof. Szyszko-Bohusz wygotowuje plan na przebudowę «Domu pod Krzyżem», o pozyskanie którego na własność daremnie Wydział się ubiegał. Sprawa się przewlekła, bo Rząd obiecywał swoją pomoc, gdy tylko uzyskamy od Miasta dom na własność lub grunt na budowę. Miasto zaś uzależniało oddanie gruntu od subwencji rządowej. Przewlekanie ze strony władz wykazało nam dobitnie, że domu nie wybudujemy tak długo, aż się do rzeczy własnemi nie zabierzemy siłami. To też w r. 1926 zainicjowana została szeroka akcja, mająca na celu zebranie funduszu na budowę domu. Powstał w Związku osobny Komitet Budowy Domu, do którego zaproszono szereg najwybitniejszych osobistości Krakowa. Każdy z członków zobowiązał się dać kilkanaście prac, które miały być rozsprzedane publiczności, deklarującej kupno obrazu na raty w ten sposób, że po zapłaceniu wszystkich rat uzyskiwał interesowany drogą wylosowania obraz o wartości, deklarowanej kwoty. Akcja ta od początku spotkała się z ogólnem uznaniem publiczności. Obrazów uzyskano paręset, a deklaracje kupna napływały masowo. W ten sposób dopiero zapoczątkowano realnie budowę własnego domu, bo osiągnięto w tym krótkim czasie kwotę około zł 40.000.

Uzyskany w ten sposób kapitał był wymownym dowodem energji naszego Związku. Dzięki temu uzyskano nareszcie parcele na «Górnych Młynach» od miasta Krakowa na posiedzeniu Rady Miejskiej w dniu 21. 3. 1928 r.

(Prócz tego uzyskał Związek jeszcze jeden grunt pod budowę domu wypoczynkowego dla członków w Barwałdzie pod Kalwarją. Jest to 2 morgowy obszar leśny, który darowała w r. 1927 właścicielka Barwałdu p. Julja Błotnicka). Sprawa przejęcia parceli wymagała długich starań i zachodów spowodu nieoczekiwanie wynikłych trudności. Dzięki energji prezesa Dra Szyszko-Bohusza usunięto ostatnie przeszkody. Gmina oddała do dyspozycji Związku wspomnianą parcelę i zatwierdziła projekt i plany, wykonane przez Dra Szyszko-Bohusza. Na Walnem Zgromadzeniu w dn. 29. V. br. wyłoniono Komitet budowy z b. prezesem W. Wodzinowskim na czele i natychmiast przystąpiono do realnej pracy. Wykonanie budowy powierzono inż. arch. Prof. Wł. Struszkiewiczowi. Kierownictwo robót spoczęło w rękach rektora Dra A. Sz. Bohusza oraz jego zastępcy arch. Jana Ogłódka. Zapobiegliwością Wydziału uzyskano nowe dary w postaci obrazów, za które drogą wymiany otrzymano materjały na budowę — a więc od firm St. Burtan i M. Wenzel — cegłę, od firmy Inż. Józef Liljenthala — drzewo, od firmy Wistreich i Ska — drzewo parkietowe. Za pomoc tą składa Komitet wspomnianym firmom serdeczne podziękowanie.

W chwili oddania numeru do druku część przyszłego budynku stoi już pod dachem. Partja od ul. Asnyka będzie wykonana w czasie późniejszym po zebraniu odpowiednich funduszów.

Obecnie czeka dalsza praca — wyposażenie wnętrza. Komitet rozpisał konkurs na zaprojektowanie urządzenia wielkiej sali przeznaczonej na wystawy, występy teatralne i imprezy dochodowe — poczem natychmiast przystąpi do ostatnich już prac.

Czy ofiarowałeś już obraz lub rzeźbę na rzecz pomocy dla powodzian?

Przesyłki obrazów można kierować pod adresem Wojewódzkiego Komitetu Pomocy dla ofiar powodzi w Krakowie — są one wolne od opłaty pocztowej — i przekazywane są wprost na wystawę w Domu Artystów z przeznaczeniem na loterję.

WYSTAWA „ZWORNIKA“ W JUGOSŁAWJI

W poprzednim numerze donieśliśmy, że Zrzeszenie Art. Plast. «Zwornik» organizuje jesienią b. r. wystawę prac swych członków, oraz zaproszonych gości w Jugosławji. — Prace przygotowawcze są już na ukończeniu. Wystawa, nad którą protektorat objęli poseł Rzeczypospolitej Polskiej w Belgradzie p. Minister Dr. Schwarzburg-Günther, oraz poseł Królestwa Jugosławji w Warszawie, p. Minister Lazarewič, odbędzie się w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (Udruženje Prijatelja Umetnosti) «Cvijeta Zuzorič» w Belgradzie. Bierze w niej udział około 40 artystów, którzy związani są z wieloma artystami jugosłowiańskimi bądź to przez wspólne studja w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, bądź też przez wspólny pobyt w filji Krakowskiej Akademji w Paryżu, gdzie studjowali pod kierunkiem prof. Pankiewicza.

Ideologja, którą reprezentować będzie zamierzona wystawa, jest wspólna tendencjom artystycznym młodych plastyków jugosłowiańskich, którzy również dążą do wytworzenia zwartego, jednolitego frontu na terenie tak artystycznym jak i zawodowym.

Wystawa młodego pokolenia artystów polskich, którzy w podobnej pracy nad rozbudową nowoczesnej myśli plastycznej swego kraju uczynili już duży krok naprzód, oczekiwana jest z prawdziwem zainteresowaniem przez ten odłam plastyków jugosłowiańskich, których, prócz węzłów dawnego koleżeństwa, łączy z nami wyniesiona z wędrówek po Europie znajomość i entuzjazm dla sztuki zarówno epok ubiegłych jak i nowożytnej, której ojczyzną jest Francja.

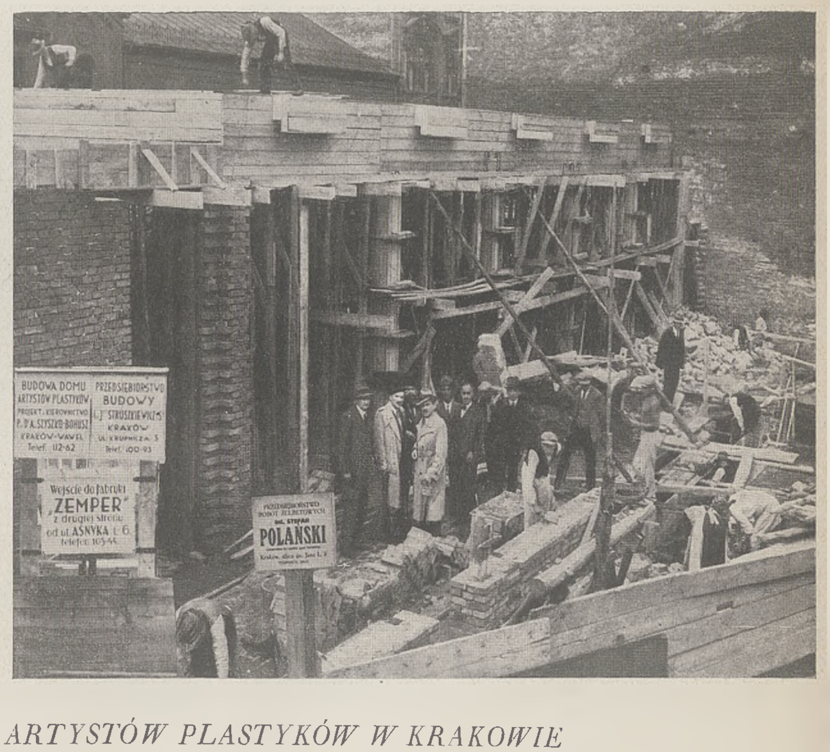
Nawiązanie koleżeńskich stosunków z Jugosławją nie jest rzeczą przypadku, podkreślić bowiem należy daleko idącą analogję stosunków politycznych, artystycznych a nawet społecznych. Okres niewoli i długoletni wpływ obcych kultur wpłynął w obu krajach ujemnie na rozkwit sztuki. Brak głęboko sięgających własnych tradycyj artystycznych, brak muzeów, galeryj i t. p. ośrodków sztuki zmusza artystów obu krajów do studjów zagranicznych — głównie we Francji. Z nabytego doświadczenia wiedzy artystycznej kształtują oni obecnie w ramach odzyskanej niezależności państwowej własne wartości plastyczne.

Analogiczną również do stanowiska artystów polskich jest walka, podjęta przez młodych plastyków jugosłowiańskich na terenie działalności zawodowej, w której zamierzają się oni przeciwstawić prestiżowi obozu malarzy starszego pokolenia, opartemu na uznaniu dla protegowanego malarstwa oficjalnego.

Wystawa «Zwornika» i zaproszonych gości, otwarta w pięknym «Pawilonie» belgradzkim pod protektoratem przedstawicieli obu zaprzyjaźnionych państw, będzie zatem manifestacją uczuć koleżeńskich i wspólnych ideałów sztuki młodego pokolenia artystów bratnich narodów słowiańskich.

J. S.





FRAGMENTY BUDOWY DOMU ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE PRZY ULICY ŁOBZOWSKIEJ

FUROR IMPOTENTIAE W ATAKU NA WAWEL

Szałem niezdolności twórczej określił St. I. Witkiewicz pewien gatunek krytyki w sztuce.

Od trzech bodaj miesięcy, trzej krakowscy kunstgeszychterzy produkują coś podobnego na łamach I. K. C., by — jak się wyrażają — «wykończyć Szyszko-Bohusza bez reszty». Mówię «coś podobnego», gdyż tutaj szał niemocy ma zaprawę osobistego porachunku, który przejrzyście pulsuje w ich «ideowej robocie».

Kategorja perjodycznych, coniedzielnych elaboratów tych panów przeciw kierownikowi odbudowy zamku królewskiego na Wawelu, leży tak dalece poniżej poziomu, że bez ujmy nie możnaby z nimi polemizować. Z formą bez kultury i treścią bez wartości w kontakt nie wejdę.

Podłoże poważnych tarć, których Kraków jest obecnie świadkiem na terenie plastyki, a które chytrze skoncentrowano w owych napaściach na architektę Szyszko-Bohusza, naświetlił ostatni numer «Wiadomości Literackich»[1] dwoma artykułami, z których jednym, zatytułowanym «Exodus krakowski» — p. Stefanja Zahorska odsłania kulisy pierwszego polskiego Salonu w krak. Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych — drugim zaś, pod tytułem «O przyszłość polskiej plastyki», uwypukla Józef Czapski walory działania tych młodych, którzy związani z tradycjami dobrego malarstwa, walczą o ewolucję i przyszłość polskiej sztuki.

Ci, których obchodzi istotnie plastyczna kultura Krakowa i jej jutro, powinni zapoznać się z wywodami tych dwojga ludzi. Publicyści bowiem ze stolicy spojrzeli uczciwie i trafnie na mętne sprawy w krakowskiej plastyce, dla których w tej chwili atakami na Wawel — pracują trzej krakowscy kunstgeszychterzy.

Nie można natomiast odmówić sobie tutaj tej niezawodnej satysfakcji, jaką daje spojrzenie z boku w typowy dla Krakowa obrazek. Z jednej strony — prowincjonalny triumwirat pseudo-koneserów, panów Seweryna, Kleina i Skrudlika, przypuszczający szturmy z marnie graną furją — z drugiej na wawelskiem wzgórzu człowiek z potencją twórczą, kierownik odbudowy królewskiego zamku. Z jednej strony trzech figurantów, z drugiej «ktoś», a na mieście tumanieni widzowie, spoglądający na harce aż trzech «kleinkoników».

Wymiar i jakość twórczej siły architekty Bohusza, które, jak powiedział jeden n i e z przyjaciół kierownika odbudowy, czas odmierzy, zostawiam na boku. Z subjektywnem uznaniem będąc dla tego, co rektor Bohusz zrobił na Wawelu, ostatnie słowo — to jest czy zrobił lepiej, czy gorzej — zostawiam czasowi, w rzeczach sztuki jedynie autentycznemu historien d'art.

Z całą mocą natomiast podkreślam, *że dokonał* i — że gdyby nie siła jego indywidualności opartej o wiedzę, gdyby nie jego fenomenalne wyczucie i świadomość minionych epok, gdyby nie jego żelazna wola — te wartości, któremi przekonywał, zniewalał i zjednywał, gdyby nie jego entuzjam dla sprawy, którym społeczeństwo poruszył, byłby zamek tą kupą gruzów, jaką Wawel jest jeszcze w swej nieodbudowanej *resztce*, lub — co gorsza, byłby stekiem konserwatorskich nonsensów i poronionych pomysłów utytułowanych znawców-impotentów. Byłby słowem stekiem tego wszystkiego, z czem ta cała rzesza pseudopowag do odbudowy wawelskiej ruiny od lat podchodzi.

Królewski zamek na Wawelu tak jak jest, jest w swej całości sharmonizowanym dokumentem pietyzmu, jeśli chodzi o konserwację — rewelacji w poczynionych odkryciach — mocy indywidualnej w tem, co odbudowano.

Czy drzwi są dobre, czy poręcze i posadzki są takie, jakichby sobie byli życzyli Wazowie albo życzy sobie pan Skrudlik, czy wola królewska byłaby wprowadziła na Wawel nowe kaloryfery czy też zostawiła stare paleniska, słowem — jak wyglądałyby detale w imponująco odbudowanej całości, lub jak np. będą wyglądać plafony w toku robót jeszcze będące, tego mi nikt nie powie, tego — nie dowiem się zwłaszcza od consilium trzech krakowskich doktorów od sztuki.

Wiem natomiast to, co powiedziałem, że Wawel w całości swej konserwacji, odkryć i odbudowy *jest czynem*, który może imponować i swoim i obcym i że trzeba było czucia i mózgu nie kunstgeszychterów, ale twórczej potencji *artysty*, by z gruzów, rumowiska i zabójczych przeróbek, ze szkieletu bez okien, drzwi, podłóg i stropów, z dziur i odrapanych ścian i murów, stworzyć tak zwartą, jednolitą całość. A dokonało się to w okresie lat 10 w czasie, gdy «fachowe» opinje błąkały się w chaosie bezplanowych idei, gdy dokoła Wawelu roiło się od nonsensownych pomysłów. Taki bowiem był stan rzeczy w momencie, gdy ówcz. Komitet objawiając swą wolę w *kierunku konserwacji i odbudowy Wawelu jako rezydencji Głowy Państwa*, wprowadzał na Zamek architektę Szyszko-Bohusza jako kierownika robót wawelskich.

Z ruiny podźwignął Bohusz trupa nieomal, w którego wyprutych wnętrznościach tłukła się polska tęsknota za świetnością minionych epok, i dźwigały trwożnie niepewne marzenia o wskrzeszeniu Wawelu.

I jakąż w obliczu tego czynu jest legitymacja owych trzech panów? Czyż społeczeństwo polskie nie zdobędzie się w końcu na trzeźwy odruch protestu, nie zorjentuje się — że dla innych przyczyn jak troska o Wawel — usiłuje go za nos wodzić furor impossibilitatis creandi?

Bo i jakże tłumaczyć to wołanie o zmianę kierownika odbudowy Zamku w momencie, gdy odbudowa jest na ukończeniu? Nowy kierownik miałby rację bytu chyba tylko pierwszego każdego miesiąca przez przydługie zapewne lata, w których spoczywając na cudzych laurach — głowiłby się jak swoje «ja» w nieodbudowanych resztkach sharmonizować z odbudowaną całością, postawioną zwarcie mocą indywidualności arch. Szyszko-Bohusza.

W Krakowie 26. VIII. 1934.

Tadeusz Cybulski.

[1] Nr. 35 z dnia 26. VIII. 1934.

DANE FAKTYCZNE W SPRAWIE PLAFONÓW WAWELSKICH

W jednym z licznych artykułów, atakujących działalność architekty prof. Dra A. Szyszko-Bohusza, zaalarmował IKC. opinję, podając niezgodne z prawdą szczegóły, odnośnie do plafonów wykonywanych obecnie na Wawelu

Jako członek Komitetu odbudowy, zamków król. w Krakowie i Warszawie, zasiadający w Komisji art.-wyposaż. wnętrz, uważam za wskazane podać do wiadomości opinji dane faktyczne, tej sprawy dotyczące — przyczem zaznaczę, że oświadczenie analogiczne, przesłane przezemnie Gazecie Polskiej, z powodu przedruku na jej łamach artykułu IKC., opublikowała Gazeta w numerze z dn. 21. VII. 1934.

Otóż odnośnie do wawelskich plafonów w artykule IKC. zaczepionych, stwierdzam na podstawie księgi protokołów posiedzeń Komisji, że:

1) Państwowy Komitet odnowienia Zamku król. na Wawelu polecił w swoim czasie Kierownictwu Odnowienia Zamku, by wraz z Komisją architektoniczno-konserwatorską i Komisją artystyczną wyposażenia wnętrz ułożyło spis artystów i ustaliło warunki dla uzyskania odpowiedniej ilości szkiców do plafonów.

2) W myśl powyższej uchwały na posiedzeniu Komisji artystycznej wyposażenia wnętrz, odbytem wspólnie z Komisją architektoniczno-konserwatorską w dniu 15 III 1931 r. z udziałem rektora A. Szyszko-Bohusza, prof. K. Frycza, prof. T. Obmińskiego, Zb. Pronaszki, konserwatora dra A. Olesia i kustosza dra Świerza-Zaleskiego, zaproponował kierownik odnowienia Zamku, a Komisje uchwaliły, rozpisanie konkursu ograniczonego wśród 4-ch różnorodnych grup młodych artystów z całej Polski, byłych stypendystów Rządu oraz kilku artystów zaproszonych indywidualnie.

Powołano w grupach 15 artystów młodych, a ponadto zaproszono do konkursu prof. W. Weissa z Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, prof. L. Pękalskiego ze Szkoły Warszawskiej, W. Wąsowicza, Rzeckiego, Borowskiego i Zb. Pronaszkę, który to ostatni złożył wobec tego godność członka Komitetu.

Grupy:

a) Warszawska objęła nazwiska: Adwentowicza, Taranczewskiego, Kossowskiego i Sokołowskiego (uczniów prof. Kowarskiego),

b) Krakowska nazwiska: Rzepińskiego, Gerżabka, Studnickiego i Krchy,

c) Wileńska nazwiska: Serafinowicza, Pruszyńskiej i Piekarskiej,

d) Paryska nazwiska: Waliszewskiego, Cybisa, Jaremy i Buraczoka.

Pozostawiając dowolność tematu, zastrzeżono w warunkach konkursu dostosowanie się do poziomu wnętrz wawelskich i charakteru Wawelu jako naszego Panteonu.

Do sądu konkursowego powołano członków Komisji artystycznej wyposażenia wnętrz i Komisji architektoniczno-konserwatorskiej, a nadto kooptowano dyrektora Departamentu Sztuki i Kultury ś. p. W. Skoczylasa, prof. Slendzińskiego, prof. F. Ruszczyca, W. Weissa (o ile nie wziąłby udziału w konkursie), oraz podpisanego.

3) Posiedzenie sądu konkursowego odbyło się w dniu 13 VII 1931 r. przy udziale dyr. W. Skoczylasa, prof. Ślendzińskiego, rektora A. Szyszko-Bohusza, inż. Kulczyńskiego, arch. prof. Gałęzowskiego, konserwatora prof. B. Tretera, konserwatora dra A. Olesia, kustosza dra St. Świerza-Zaleskiego i podpisanego. Prof. Ruszczyc usprawiedliwił swą nieobecność. Nadesłano 19 prac. Na 9-ciu głosujących otrzymali: Jarema 9 głosów, Pękalski, Adwentowicz, Pronaszko po 8 głosów, Waliszewski 5 gł., Cybis, Rzecki po 4 gł., Borowski 3 gł., Rzepiński 2 gł., Gerżabek 1 gł. Rezultat głosowania pozostawiono do zużytkowania Kierownictwu, które zgodnie z rozstrzygnięciem konkursu przystąpiło do realizacji plafonów, powierzając ich wykonanie J. Jaremie, L. Pękalskiemu, Zb. Pronaszce, Adwentowiczowi, Waliszewskiemu i Cybisowi, wybitnym w mem poczuciu indywidualnościom młodszego pokolenia plastyków.

4) Komisjonalne obejrzenie ciekawych robót około plafonów, będących obecnie w toku, dokonało się dotyczas dwukrotnie, a mianowicie w sierpniu 1933 r., oraz w lutym 1934 r. przy udziale rektora A. Szyszko-Bohusza, prof. Kotarbińskiego, konserwatorów B. Tretera i A. Olesia, kustosza St. ŚwierzaZaleskiego, podpisanego oraz członków Komisji architektoniczno-konserwatorskiej.

To komunikując zaznaczam, że prace nad plafonami — w salach niedostępnych dla osób trzecich — są w toku. Przedwczesny przeto jest jakikolwiek sąd o nich, dodatni czy ujemny, a tembardziej niedopuszczalny wobec opinji, że naraża na szwank równowagę artystów pracujących w zrozumiałem napięciu. Zaznaczam dalej, że niesmaczne piętnowanie pochodzenia art. mal. J. Jaremy jest tem smutniejszym objawem, że Jarema należał do obrońców Lwowa i brał czynny udział w walce o Spisz i Orawę. — Niezgodne z prawdą uwagi co do prac na Zamku wawelskim siostry rektora A. Szyszko-Bohusza, p. Anny Szyszko-Bohusz Szymborskiej,[1] które IKC. w swym artykule zamieścił, odparła zaczepiona w numerze 188 «Czasu» z dnia 11 VII b. r.

W końcu dla zilustrowania chwiejnej linji przekonań artystycznych IKC. i charakteru jego ostatnich wystąpień, na określenie których trudno byłoby znaleść wyraz w przyzwoitym słowniku, pozwolę sobie zwrócić uwagę niepokojonej opinji na obszerne artykuły IKC., odnoszące się do robót na Wawelu, zamieszczone w Nrze 170 z dnia 24 VI 1929 r., oraz w Nrze 84 z dnia 25 III 1933 r., jak również na artykuł zamieszczony w Nrze 167 z dnia 21 VI 1929 r., dotyczący projektów rektora A. Szyszko-Bohusza dla Zamku warszawskiego — w których to artykułach IKC. wypowiada się w superlatywach entuzjazmu o inwencjach architektonicznych rektora A. Szyszko-Bohusza i jego pierwszorzędnych wysiłkach w ich realizacji.

Zestawienie tych opinij z wymienionym wyżej alarmem IKC. niech będzie dla opinji dokumentem «czasów» i «obyczajów», jakie redakcja IKC. — nie w imię ideałów jak nam wiadomo — u siebie wprowadza.

Tadeusz Cybulski
członek Komitetu odbudowy Zamku król.
w Krakowie i Warszawie.

Kraków, dnia 18 VII 1934.

---

[1] Malowideł wykonanych przez Annę Szyszko-Bohusz-Szymborską nikt nie zdzierał — jak to wmawia w opinję I. K. C. — Wiszą one do dzisiaj na sklepieniach salki w wieży Zygmunta III, gdzie osadzono je dla zorjentowania się, czy pola tego sklepienia wymagają wogóle polichromji. Prowizorjum to — do którego trudno było kogoś angażować — wykonała bezinteresownie siostra Kierownika odbudowy artystka malarka Anna Szyszko-Bohusz-Szymborska.

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

WSPOMNIENIE POŚMIERTNE



Ubył Polsce fanatyk pracy dla sztuki, której poświęcał wszystko w swem życiu, wszystkie swe siły bez reszty.

Człowiek o niezwykłym talencie organizacyjnym, tak rzadko spotykanym wśród artystów, człowiek niewyczerpanej energji i woli. Pracą swą budził podziw nawet u swych przeciwników, dwoił się, troił, był wszędzie tam, gdzie o sprawy sztuki chodziło. Zawsze pełen inicjatywy i wytrwałości w realizowaniu swych zamierzeń, brał na siebie ofiarnie najcięższe obowiązki i najtrudniejsze prace, wywiązywał się z nich jaknajlepiej — niczego nie zaniedbując, niczego nie lekceważąc. Lekceważył jedynie swe nadwątlone zdrowie i swe siły stargane pracą nieustanną. Swego czasu Dyrektor Departamentu Sztuki, Profesor Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie, Prezes Instytutu Propagandy Sztuki, którego był współzałożycielem i głównym filarem, członek-założyciel Tow. Szerzenia Sztuki wśród obcych, inicjator, organizator, twórca, kierownik, współpracownik rozlicznych placówek życia artystyczno-społecznego, artysta malarz, grafik, autor, krytyk, publicysta — oto rozległe tereny pracy, jakie wypełniał sobą w swem niedługiem życiu. Jako artysta najlepsze swe prace pozostawił w drzeworycie, którego rozkwit w Polsce jest Jego dziełem, z Jego nazwiskiem najtrwalej związanem.

W piśmie naszem wyrażaliśmy nieraz krytyczne uwagi odnośnie do ideologji artystycznej Zmarłego, a zwłaszcza budziły nasze zastrzeżenia niektóre wystąpienia publicystyczne. Odszedł w momencie zarysowujących się coraz ostrzej napięć walk ideowych i skrzyżowania dróg dwu pokoleń. Wagę tej walki doceniał, doceniał też wysiłki młodszej generacji plastyków, mimo, iż nie podzielał — być może tylko czasowo — jej ideologji artystycznej. Był tym, który zaczął szukać dróg porozumienia, współpracy i równowagi. Nieoczekiwana śmierć zachwiała temi poczynaniami, zabrakło elementu rozwagi i umiaru, oraz poczucia odpowiedzialności — jakie Zmarły tak wybitnie reprezentował, stojąc na pograniczu pomiędzy pokoleniem, które swą rolę już wypełniło, a tem, które rolę swą obejmuje w życiu i umacnia w walce. *K. M.*

LEOPOLD GOTTLIEB

WSPOMNIENIE POŚMIERTNE

Zmarł Leopold Gottlieb. Widzę Go jeszcze w szarym mundurze legjonisty w latach wojny — widzę Go w szereg lat potem w zacisznem Montrouge na peryferjach Paryża, gdzie mieszkał i umarł, lub w Café Closerie des Lilas na Montparnassie, gdzie nieraz się zjawiał w gronie rodaków. Ongiś znany ze swego humoru i «kawałów» — a teraz cichy, unikający rozgłosu, subtelny, skupiony — jakże żarliwie czujący i myślący i wiecznie pogrążony w problemach tak przez siebie ukochanej sztuki. Człowiek o pięknej linji życia, artysta o pięknej linji w sztuce. Z pośród prac największy rozgłos przyniosły mu w kraju szkice i rysunki z frontu legjonowych walk, portrety ołówkowe żołnierzy, oficerów, dowódców, z których 240 znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (część ich oddano obecnie na Wystawę Legjonową). Są to nieocenionej już dziś wartości dokumenty, jakie ręka artysty przekazała potomności, jedne z najlepszych prac malarzy-legjonistów. Po wojnie powrócił znów do Paryża, gdzie dokonuje



PORTRET LEOPOLDA GOTTLIEBA

Rys. E. Rydza-Smigłego (Muz. Nar. w Krakowie)

się w Jego sztuce przełom. Artysta, który przed i podczas wojny znany był głównie jako portrecista, zwraca się teraz do kompozycji, szuka oparcia w technice freskowej, tworzy obrazy o wizjonerskim, religijnym charakterze. Odzywa się w nim pokrewna nuta, która tak charakteryzuje jego najstarszego brata Maurycego — lecz w jak indywidualnej formie. — Leopold przychodzi na świat 3. IV. 1879, na parę tygodni przed śmiercią przedwczesną nieodżałowanej pamięci Maurycego — i pod koniec swego życia, jakby kontynuuje jego linję w sztuce w wyrazie nawskroś współczesnym.

Wiele dzieł Leopolda Gottlieba znajduje się w zbiorach zagranicznych — w Muzeum «Jeu de Paume», w Ministerstwie Marynarki w Paryżu (portret min. Painlevé), w Muzeum Cincinati, w Wiedniu (Albertina), w Frankfurcie nad Menem, oraz w zbiorach prywatnych w Paryżu, N. Jorku, Wrocławiu, Magdeburgu etc. Piękny zbiór akwafort posiada Muzeum Narodowe w Warszawie. *K. M.*

LISTY NADESŁANE

Rubryka «Listów nadesłanych» nie należy do części redakcyjnej pisma. W rubryce tej zamieszczamy głosy zarówno naszych przyjaciół jak i przeciwników, jak wreszcie tych, których ideje niezupełnie się pokrywają z poglądami Redakcji.

ZEGAR „SALONOWY" (MARKA „1934") — I KOMORNIK.

Aleksander Rafałowski, artysta-malarz z Warszawy, nadesłał nam list, który poniżej drukujemy, z wyjaśnieniem, że tej treści list wysłał na ręce naczelnego Redaktora «Il. Kurjera Codziennego» p. Marjana Dąbrowskiego, który atoli go nie zamieścił. Jak wiadomo, na «Salonie 1934» przyznane zostały młodym malarzom nagrody w postaci... zegarów. Autor listu pragnie, aby «publiczność mogła się dowiedzieć, co on i jego zegarowi koledzy sądzą o nagrodach przedmiotowych».

Panie Redaktorze!

W numerze 176 z dnia 27 czerwca 1934 r. przeczytałem w «Kurjerze Ilustrowanym»» artykuł p. t. «Dwie kultury».

Ponieważ w pierwszej części tego artykułu poruszona jest sprawa «zegarowa» — jako nagrodzony właśnie zegarem — piszę ten list. «Zegar sztuki zegarmistrzowskiej», który «może zdobić każdy salon», otrzymał podpisany.

Zapytuję więc Pana Redaktora, czy autor tego artykułu był kiedykolwiek u mnie? Sądzę, że nie.

A zatem stwierdzam, że nie mam salonu wogóle ani w szczególności w stylu Ludwika XIV czy XVI. Nie mam również salonu współczesnego.

Nie mam nawet dwóch pokojów, a zatem nie mam wogóle salonu — nie mam nawet biurka, co na żądanie stwierdzić to może komornik.

I tu właśnie zaczyna się tragikomedja tej historji lub, jak Pan Redaktor woli — farsa.

Jedyne miejsce na umieszczenie tego zegara to tapczan, który ma schowek na pościel, miejsce istotnie dobre, tembardziej, że zegar ten można ukryć przed oczyma wszechwładnego urzędnika skarbowego.

Prawda! Zegar mógłbym sprzedać! Niepokoi mnie jednak jego wartość! Ciągłe wahania!!! P. A. T. podaje cenę 500 zł. Pismo Pana Redaktora naprzemian 300 zł, to znów 250 zł. Towarzystwo Przyjaciół 200 zł, znajomi na 100. A więc kłopot.

Dotąd zresztą nie «handlowałem» nawet starzyzną.

Ceniąc zatem dobre intencje ofiarodawcy, lecz nie mając co uczynić z zegarem, przesłałem Mu (ofiarodawcy) list, wyjaśniający stanowisko moje i zrzeczenie się nagrody.

Muszę przytem zaznaczyć, że ów legendarny już dziś zegar stał się utrapieniem mego życia. Nie mogę pokazać się w Ipsie, czy też w jakimkolwiek lokalu. Koledzy moi, nawet starsi, przyjaciele, krewni, rodzina wciąż mnie pytają, która godzina. Zmuszony byłem kupić sobie procę i ta dopiero uspokoiła natarczywych.

Być może w przyszłości i ja będę członkiem jakiego jury — może nawet z ramienia dziennikarzy. Wówczas postaram się, aby autor artykułu p. t. «Dwie kultury» otrzymał bardzo pięknie wykonany (arcydzieło sztuki rzeźbiarskiej) obelisk z placu de la Concorde do Swego salonu, jako symbol intelektu i logiki.

Mam nadzieję, że Pan Redaktor zechce zamieścić w swem piśmie list ten jako list otwarty.

Z poważeniem
(—) *Aleksander Rafałowski.*

Warszawa, dnia 29 czerwca 1934 r.

CUDZE IGNORUJECIE — SWEGO NIE ZNACIE.

W programach nauki rysunku dla szkół średnich — (rysunek, jak wiadomo, jest dziś przedmiotem nadobowiązkowym) znajdujemy kilka wzmianek zalecających zaznajamianie uczniów ze sztuką kraju ojczystego. Oczywista — o sztuce «cudzych» narodów wogóle niema mowy.

Zdawaćby się mogło, że bodaj sztuka polska uwzględniona zostanie w jakimś pełniejszym całokształcie, że podkreślone zostaną nazwiska istotnie oblicze tej sztuki kształtujące.

Czytamy tam:

«W zakresie oglądania obrazów należy w miarę możności uwzględniać dzieła lub reprodukcje dzieł naszych największych mistrzów, jak: Grottger, Matejko, W. Kossak, Wyspiański, Chełmoński, Wyczółkowski; w dziale rzeźby Wit Stwosz, Dunikowski i inni». Gdzieindziej do tej listy dodano jeszcze Tetmajera.

Nie potrzeba nawet palców u obu rąk, aby nauczyć się na pamięć nazwisk «naszych największych mistrzów» według urzędowego zestawienia.

Całe szczęście, że program ten jest dopiero projektem programu i jeszcze dziś wolno, a nawet należy omawiać go krytycznie.

Przypuszczamy, że mistrz Wojciech Kossak zechce upomnieć się o swego wielkiego ojca Juljusza. Ze swej strony zapytujemy skromnie, czy nie wartoby, aby gimnazjalista polski wiedział, że żyli też kiedyś tacy malarze, jak Kotsis, Szermentowski, M. Gottlieb, Michałowski, Gierymscy, Podkowiński, Rodakowski, Ślewiński, — że żyje, Boznańska, Pankiewicz — zwłaszcza, że o nich wszystkich, wiadomo «coś niecoś» w kulturalnym świecie.

Przejdźmy do podręczników szkolnych. Czy niewartoby pomyśleć, aby uwzględniono w nich w wzmiankach lub reprodukcjach nazwiska i dzieła naszych wielkich artystów, niezgorzej chyba dla Polski i jej kultury zasłużonych od innych wielkich Polaków.

W szczególności zaś podkreślić należy przykry i kompromitujący fakt pomijania w wypisach szkolnych tak wielkiej, pięknej i szlachetnej postaci, jak Piotr Michałowski. Wielki ten malarz, tak silnie związany z tradycjami życia polskiego i epoki, gorący patrjota, mądry mąż stanu i obywatel, ofiarny i niestrudzony działacz społeczny — zasługuje chyba na to, aby młodzież szkolna dowiedziała się czegoś o nim... Tymczasem, nazwisko Michałowskiego nie figuruje nawet na cytowanym wyżej spisie największych postaci sztuki polskiej. Jest on — okazuje się — tak samo dzisiaj, jak przed pół wiekiem zgórą nadal niezauważony i niedoceniony w oczach naszej «oświeconej opinji». Dzieje się to mimo rewindykacyi artysty, mimo świetnej monografji, mimo kilku wystaw — a zwłaszcza, co najtypowsze — mimo dążeń do zaliczenia Michałowskiego w poczet wielkich postaci europejskiej sztuki.

Podobnie rzecz się ma, jeśli chodzi o reprodukcje zawieszane w salach i korytarzach szkół, urzędów i wojska. Daremnie szukalibyśmy tam Michałowskiego — i jakżeż niewiele znajdujemy tam reprodukcyj istotnie dobrych obrazów, a ileż tandety i pospolitego gustu. Panuje tu niewybredny smak i dobór (zgodny zresztą z popytem) wszechwładnego i usłużnego Salonu Knociarzy Polskich, który

powinien otrzymać order od... szpecenia Polski w historji i sztuce. Pod pretekstem «chwalebnej polskości» toleruje się rzeczy ze sztuką niewiele — albo nic nie mające wspólnego — a nawet obrazy, przynoszące ujmę polskiej twórczości i kulturze.

Mam tu na myśli potworne w treści i formie masakry wojenne w rodzaju «Cudów nad Wisłą» i tym podobne «batalje», które urągają nietylko wszelkiemu poczuciu kulturalno-estetycznemu, ale obrażają poczucia pedagogiczne, a nawet religijne i patrjotyczne. Z punktu widzenia prawdy historycznej są one fałszami i kompletnemi nonsensami, budzącemi bądź to uśmiech politowania bądź też niewczesne kpiny — a przedewszystkiem nieodparte uczucie pospolitego wstrętu.

Czy nie wartoby, aby z racji dokonywanej obecnie reformy szkolnej poddano gruntownej rewizji i troskliwej uwadze sprawy, związane ze sztuką plastyczną na terenie szkolnym, i przywrócono dobrej sztuce należne miejsce w nauczaniu, formowaniu i propagowaniu kultury artystycznej.

— Nasuwają się tutaj pewne refleksje. Posiadamy od lat Tosspo od szerzenia sztuki polskiej wśród obcych — no... i od ochrony sztuki polskiej przed obcą. Nam — przydałoby się jakieś Anti-Tosspo — instytucja, któraby postawiła sobie zadanie wręcz odwrotne — dużo skromniejsze a pożyteczniejsze: SZERZENIA SZTUKI POLSKIEJ WŚRÓD POLAKÓW.

K. M.

W OBRONIE JANA WAŁACHA — CZY W OBRONIE POMYŁKI?

Prof. Tadeusz Pruszkowski zamieścił w Gazecie Polskiej artykuł p. t. «W obronie Jana Wałacha». Jedno jedyne zdanie, na które można się zgodzić bez zastrzeżeń w tym długim artykule (i z tem, co było powiedziane na odczycie poświęconym Wałachowi), że «sztuka ta jest cicha, niezmiernie prosta i drobna». Chodzi tu o to, że z tej sztuki «drobnej» zrobiono bynajmniej nie drobną sprawę.

W Muzeum Śląskiem w Katowicach znajduje się obraz Jana Wałacha, przedstawiający portret matki, w popielato szarej tonacji, namalowany skromnie i z ujmującą prostotą. Zdaje się, że w ten sposób we właściwem miejscu i we właściwej proporcji zaznaczono tam najlepiej twórczość i obecność tego skromnego malarza, który po latach studjów u J. Mehoffera w Krakowie, a potem w Paryżu i we Włoszech (jak pisze o tem Jerzy Warchałowski) osiadł w swej rodzinnej wsi w Istebnej na Śląsku — dzięki czemu urósł w oczach swego protektora do znaczenia «artysty-górala» — «bożego artysty». I oto teraz «stała się rzecz cudowna». — W Warszawie zadecydowano, że z Jana Wałacha należy zrobić «odkrycie», senzację programową dla sztuki polskiej i świata. Urządzono wielką wystawę z wielkim hałasem i przyjęciem dla figur — posłów i ambasadorów etc. Jest w tem niepokojąca niewspółmierność między «drobną» sztuką cichego artysty — a bynajmniej nie skromnemi poczynaniami i ambicjami dookoła tej sztuki. Na portret katowicki można się w pełni zgodzić — ale nigdy na dwieście kilkadziesiąt «przykładów» drobnej sztuki. Zrobiono artyście niedźwiedzią przysługę. Należało Jana Wałacha raczej uchronić przed wystawą — niż go bronić po wystawie, to jest bronić pomyłki, i to pomyłki o pozycjach rachunku bynajmniej nie skromnych.

Mówią, że na odkrycie i ukazanie Jana Wałacha wydano 15.000 zł. — Ni mniej ni więcej. — Oczywista nie z prywatnej kieszeni — ale zato z coctailem dyplomatycznym i monografją, jaka się lada dzień ukaże i będzie niewątpliwie bardzo pięknie wydana skoro kosztować ma 4.500 zł.

Okazuje się, że my właściwie nie wiemy ile można u nas zrobić dla sztuki! Spodziewać się należy, że ukażą się teraz monografje wielkich i największych, że się ukaże wielka monografja Sztuki Polskiej, skoro się już ukazała monografja Wałacha, skoro znalazły się fundusze na monografje Grombeckiego i Drabika i to w sumach wcale pokaźnych.

Niestety artyści i istotni miłośnicy sztuki «nie umieją zabierać się do rzeczy». Bo — jeśli chodzi o drobną sztukę i dobry coctail — to pieniędzy na to nie braknie, ale tajemniczy róg obfitości zamyka się momentalnie, gdy chodzi o dobrą sztukę i o drobny chociażby na ten cel wydatek.

M. T.

KOMITET PRZYJACIÓŁ SZTUKI POLSKIEJ — CZY STOŁECZNEJ?

O istnieniu, celach i zadaniach Komitetu Przyjaciół Sztuki Polskiej w Warszawie zaznajomiła nas po raz pierwszy notatka w tygodniku paryskim *Beaux Arts* z dn. 9 lutego br. — a w parę miesięcy potem, dowiedzieliśmy się o nim bliższych szczegółów w *Gazecie Polskiej* z dn. 19 czerwca br. z relacji J. Kl. o zebraniu tegoż Komitetu w I.P.S-ie.

Wynika z nich, że Komitet ten istnieje od roku i że dokonał już wiele pracy, zebrał «niejakie fundusze», zorganizował wystawy okrężne, utworzył stypendja, zamierza budować dom nad morzem i t.d. Komitet nie robi różnicy między kierunkami w sztuce, «nie wtrąca się do tych spraw» stoi bowiem «na gruncie czysto praktycznym», wchodzi w kontakt z organizacjami artystów, spiesząc wszystkim z pomocą. «Jest odzewem społeczeństwa na widok bohaterskiej walki artystów o ideały w sztuce».

Takie czytamy zapewnienia. Dziwi nas tylko, że o działalności tego komitetu nic niewiadomo poza Warszawą, np. w Krakowie (zapewne tem mniej wiedzą o tem inne środowiska artystyczne). Niewiadomo Zawodowemu Związkowi Polskich Artystów Plastyków, który w Krakowie liczy bez mała 200 członków, niewiadomo Redakcji «Głosu Plastyków», organowi ogólnopolskiemu, który via Paryż dowiaduje się o tem, co się dla sztuki polskiej robi w Warszawie.

Zapewne — w nawale pracy — mogą to być czasowe czy mimowolne przeoczenia — ale nasuwają się tutaj zastrzeżenia zasadniczej natury. W jesieni — a jesień mamy już blisko — Komitet zamierza urządzić «Tydzień Sztuki Polskiej». Komitet — jak czytamy — rozciągnie swą akcję «na wszystkie dzielnice kraju, poruszy sejmiki i samorządy», «wejdzie pod strzechy», «dotrze do wszystkich sfer».

Bardzo to piękne zadanie — idea istotnie godna uznania i poparcia. Czy jednak nie wypadałoby, aby Komitet zamierzając zbierać fundusze na ten cel na terenie całego kraju, nie zechciał uprzednio wejść w kontakt z artystami w całej Polsce — nietylko w stolicy, a w pierwszej linji ze Związkami, które stoją na gruncie zawodowym i posiadają podobne, materjalne i ideowe cele i zadania. Zauważyć warto, że Związki te, mimo iż skupiają już dzisiaj 400 zgórą członków i są istotnie ogólno-polską organizacją plastyków — nie posiadają jak dotąd żadnej niemal pomocy ze strony Rządu i społeczeństwa i zdane są prawie wyłącznie na własne siły i ofiarną pracę swych członków, wykonywaną w nieprawdopodobnie trudnych i ciężkich warunkach.

M.

100 PODZIELONE PRZEZ 185.

Od prof. St. W. otrzymaliśmy dłuższy list, z którego przytaczamy kilka najważniejszych ustępów:

W. Szanowny Panie Redaktorze!

...Interesuje mię wszystko co tyczy się spraw sztuki — a zatem niepokoi mię zawsze myśl, w jaki sposób dają sobie radę w dzisiejszych czasach artyści i jaką pomoc otrzymują ze strony Państwa. Toteż, skoro przeczytałem w dziennikach zawiadomienie o walnem zebraniu członków Zawodowego Związku krakowskich plastyków, skorzystałem ze znajomości jednego z członków, aby przysłuchać się jako gość sprawozdaniom i obradom. To, co dowiedziałem się ze sprawozdań wprawiło mię w zdumienie. Okazało się, że wszystkie niemal fundusze, jakiemi operuje Związek zdobywane są przez pomysłowe imprezy, dancingi, przedstawienia, odczyty itp. a więc przez pracę członków, pracę artystów, o których wiele się mówi, że nie są zdolni do wysiłków organizacyjnych i prac społecznych. Spodziewałem się, że w uznaniu tak ogromnej pracy i tak wielkich potrzeb Związku, rząd przychodzi artystom z odpowiednio wydatną pomocą. I tutaj usłyszałem rzecz wprost niewiarygodną. Jako subwencję rządową na pomoc dla artystów odczytano sumę 100 zł — słownie sto złotych, udzieloną w roku sprawozdawczym na zapomogi, na farby — dla 185 plastyków, bo taką cyfrę członków podano w zestawieniu.

Jakto — zapytałem swego znajomego, który jest członkiem Wydziału — czy nie otrzymujecie stałych dotacyj rządowych — przecież jesteście największym i najstarszym Związkiem Artystów w Polsce? Przynajmniej takich subwencyj, jak rozmaite kluby boksu czy piłki nożnej!! Niestety — odpowiedź była przeczącą.

...Piszę ten list z prośbą, aby WSzanowny Pan Redaktor zechciał go opublikować w «Głosie Plastyków», bo uważam, że owe 100 złotych subwencji rządowej dla 185 plastyków — ludzi w większości bez żadnych posad i środków utrzymania, 100 złotych przeznaczonych dla młodych malarzy na pomoc w pracy na cały boży rok, są dowodem skandalicznej poprostu gospodarki funduszami przeznaczonemi na popieranie sztuki polskiej — przeciwko czemu każdy kulturalny obywatel płacący podatki powinien podnieść stanowczy głos protestu.

DEKLARACJA CZY DEKLAMACJA?

W Deklaracji Ideowej «Bloku Zawodowych Artystów Plastyków» — jaki zawiązał się w czerwcu w Warszawie czytamy:

«Jesteśmy organizacyjnym wykładnikiem szerokiego odłamu społeczności artystycznej, który mimo rozlicznie stawianych mu przeszkód, chce skrystalizować najistotniejsze cechy polskiej twórczości plastycznej, opartej na głębokiej wierze we własne siły».

Wcale byśmy się nie zdziwili gdyby jutro jakiś nowy blok napisał w swej deklaracji jota w jotę to samo. Choćby był z wręcz przeciwnego obozu artystycznego — któż mu może udowodnić, że nie on chce «skrystalizować» już nawet nie najistotniejsze, ale istotne cechy polskiej twórczości plastycznej?

Wartoby podać do wiadomości publicznej na czem te «najistotniejsze» cechy polegają, gdzie jest ich sprawdzian i kryterjum?

Pocóż robić tajemnicę z tak kapitalnego odkrycia?

Czytamy dalej:

«Sztuka jest emanacją i funkcją życia; z założenia powyższego wyciągniemy jaknajdalej idące wnioski».

Oczywista — sztuka jest funkcją życia, a nie śmierci. Handel i przemysł — to też funkcje życia. Z założenia powyższego wyciągnąć można również «jaknajdalej idący wniosek», że sztuka kulinarna jest też «funkcją i emanacją życia»...

Niema wogóle sztuki, tam gdzie niema życia. Któż komu może wykazać, że jego sztuka nie jest funkcją i emanacją życia? Gdzie się zaczyna — a gdzie się kończy «najdalej idące» pojęcie życia — jego emanacyj — jego funkcyj?

Szanowni koledzy! Więcej do rzeczy — mniej tych dezorjentujących nieszczęsną publikę ideowych — deklamacyj.

Obserwator.

QUO USQUE TANDEM TOSSPO...?

W Moskwie otwarto niedawno w Muzeum Sztuki Zachodniej salę polską, gdzie zgromadzono zakupione po zeszłorocznej wystawie obrazy E. Arcta, Wł. Skoczylasa, Wł. Jarockiego, R. Malczewskiego, R. Kramsztyka, St. Borysowskiego, E. Seydenbeutla, L. Ślendzińskiego, Z. Stryjeńskiej i K. Witkowskiego — oraz rzeźby E. Wittiga i K. Dunikowskiego.

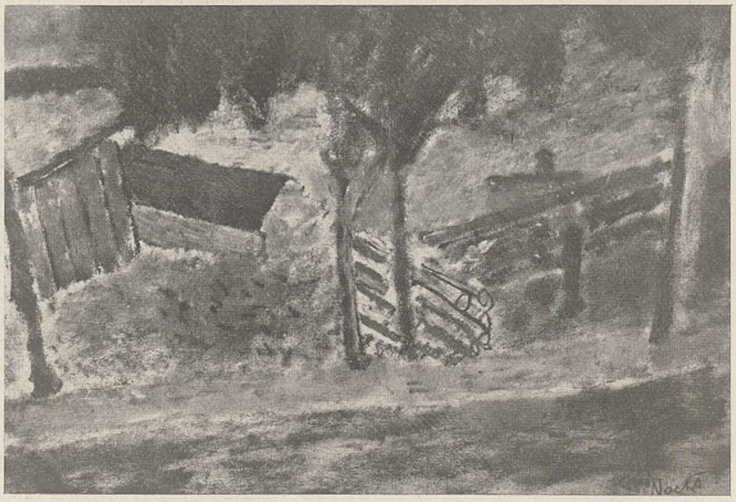
Zauważyć warto, że w wspomnianem Muzeum znajduje się sławna kolekcja kilkuset obrazów sztuki francuskiej od E. Manet'a po Bonnard'a i Derain'a. Jak w tem znakomitem otoczeniu wygląda tak w 90% humorystycznie dobrana kolekcja polskiej sztuki nowoczesnej nie trudno sobie wyobrazić.

— Towarzystwo ośmieszania sztuki polskiej wśród obcych święci swoje nowe triumfy...

(Z—A.)



JACEK PUGET: POPIERSIE

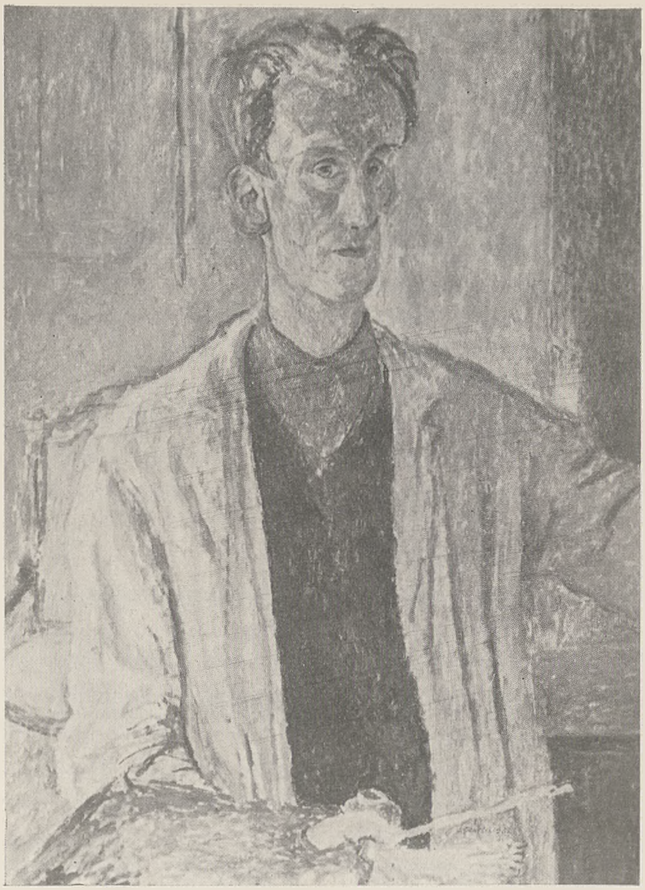


ARTUR NACHT: PEJZAŻ (Olej)

Z WYSTAWY GRUPY „K. P." W WARSZAWIE



SEWERYN BURACZOK: PORTRET DIXI (Olej)



JÓZEF CZAPSKI: AUTOPORTRET (Olej)

Z „NOWEGO SALONU 1934"
W DOMU ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE



CZESŁAW RZEPIŃSKI: KOMPOZYCJA (Olej)

LIST Z PRAGI

Złota Praga — nie wiem, dlaczego złota, bo raczej widzę Pragę zieloną, tak tonie w parkach, ogrodach i skwerach, pachnie bzem i akacją. Tak wcześnie tego roku zakwitły akacje. Praga na wiosnę — to jakby słowiański Paryż. Bo zresztą posiada Praga i zbiory sztuki «en miniature» Paryża. I tak w «Galerie Moderne» znajduje się Cezanne'a «Martwa natura», oczywiście jabłka — klasyczny Cezanne. Daumier'a duża kompozycja figuralna, jakiej równej nie znajdziemy w Paryżu, Berlinie czy Monachjum. Courbet'a pejzaż silny, zdrowy. Przy tym obrazie można wchłonąć potężny haust wielkiego malarstwa. Delacroix studjum matki z dziecięciem do «Massacre de Scio», to jakby powiew Luwru nad brzegi Wełtawy. Potem Corot'a dwa typowe pejzaże, potem Claude Monet, Pissarro, Cezanne, Van Gogh, Gauguin, figuralny Picasso, świetny portret Derain'a, mniej udatny Matisse, piękna martwa natura Braque'a, pejzaż Vlamincka i Utrilla, Henri Rousseau'a autoportret, i Chagall. Ze Szkoły niemieckiej Liebermann, Corinth, Kokoschka, wreszcie moderniści czescy Spahla, Beneš i Coubine. Na «Rigrovem nadbřezi», najpiękniejsza w Pradze galerja im. Manesa, Zrzeszenia młodych plastyków, gdzie obecnie mieści się światowa wystawa karykatur politycznych. Więc fotomontażowe karykatury Haertfielda, ilustratora «Simplicissimusa» i wysuwające się na czoło rysunki Georgea Grosza. Artyści przeważnie o skrajnych tendencjach; cała wystawa jest nastawiona przeciw brutalności i chamstwu.

Także teatry praskie «Oswobozene divadlo» i teatr awangardowy Burjana kierowany skrajnie, uprawiają satyrę polityczną. Ostatnio wystawiona sztuka «Osioł i cień» jest zwrócona przeciw regimowi hitlerowskiemu.

Na «Malej Stranie» Pragi, na Hradczynie nie można się dosyta napatrzeć schodom podzamkowym, stwarzającym jakby zapomniane pejzaże z bajek. Mury, pełne romantycznego uroku, otulają przecudowne parki, zarosłe starym drzewostanem, okraszone klombami kwiatów, zgrabnemi mostkami i fontanami. A na «Strachovce» zaledwo odetchnęło się z uroku katedry św. Wita z roziskrzonych słońcem współczesnych witraży we wiekowej katedrze, gdy znowu schody, tym razem pod cienistem sklepieniem prowadzą na zalany słońcem dziedziniec klasztoru, za którego klauzurą znajduje się największy Dürer «Święto różańcowe». Obraz wiele razy odnawiany i restaurowany, ma partje, rzetelnie dürerowskie, które nagradzają te nieudolne wstawki. Pozatem świetny Velasquez, Cranach, Jordaens, i wiele obrazów szkoły holenderskiej. Co prawda nie wszystkie obrazy są zidentyfikowane.

Najpiękniej jednak reprezentowana, jest szkoła holenderska w Galerji Obrazów Patrjotycznego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy Miejskiej Bibljotece. Są tam rzeczywiście rzadkie i wyszukane obrazy Ostade'a, Coypa, Wouwermanna, Franza Halsa i jeden jedyny Rembrandt, który działa poważnie, odcinając się od pozostałej gawiedzi.

Dalej reprezentowana jest szkoła włoska, świetny Guardi i Alessandro Magnasco, Hiszpan Ribera, z Niemców Cranach i Holbein. Słabiej przedstawia się szkoła francuska. Natomiast Brandl i Reiner są to dobrzy malarze czescy, u nas prawie nieznani. Nadewszystko piękne są prymitywy mistrzów czeskich i niemieckich, m. i. nie do zapomnienia jest kolekcja średniowiecznych Madonn.

Poza muzeami i skarbami sztuki, interesuje nas Praga, jako środowisko artystyczne, gdzie młoda sztuka zajmuje dominujące stanowisko. Czesi dbają o młodą generację plastyków, młodzi otoczeni są wielką opieką rządu, miasta i społeczeństwa. Kładzie się tam specjalny nacisk na stworzenie jaknajlepszych warunków dla młodych talentów. W młodzieży widzą Czesi przyszłość własnej sztuki.

Najlepszym przykładem tego jest wielki gmach i pałac wystawowy, należący do Zrzeszenia im. Manesa (mistrza malarstwa czeskiego). Położony nad brzegiem Wełtawy na Rigrovem Nabřezi, z pięknemi tarasami schodzącemi do rzeki, posiada wielkie sale wystawowe, biura, kawiarnie i bar. Tam skupia się najmłodszy żywioł sztuki czeskiej — malarze, jak Beneš, Spahla, Filla, wychowani na sztuce i kulturze francuskiej, panują tu niepodzielnie.

Drugim punktem oparcia dla młodych plastyków czeskich, to równie piękny gmach Umeleckiej Besedy, gdzie prócz sal wystawowych mieści się teatrzyk, coś w rodzaju krakowskiego «Cricot».

Starsza generacja plastyków czeskich grupuje się w galerji Myslbeka — poziom wystaw odpowiada poziomowi naszej «Sztuki». W Galerie «Moderne» lansuje się wyłącznie młode talenty. Na nich to Czesi budują swą przyszłość w sztuce — w przeciwieństwie do tego, czego jesteśmy świadkami u nas w Polsce.

Praga ma różne aspekty — złota, zielona, a w tem złocie i zieleni jeszcze większe skarby, niż je ziemia wydać może — bo poza skarbami kruszców w Muzeum Narodowem, skarby sztuki, tej przyrody człowieka, ukrytej w murach klasztoru i muzeach, drzemiących w słońcu. Dziwię się, że Praga taka bliska — jest dla polskich artystów tak odległa.

E. S.

PORADNIK DLA MALARZY[1]

Jak należy zaprawiać płótna?

Za najlepsze płótno malarskie należy uznać płótno lniane, niebielone. Rozpręża się je na krosnach w ten sposób, aby kierunek nici odpowiadał kierunkowi boków krosien. Do umocowania płótna najbardziej nadają się gwoździe tapicerskie, około centymetrowej długości. Gwoździe wbijać należy w linji zygzakowatej, aby nazbyt nie osłabiać drewna. Zacząwszy od środków poszczególnych boków i rozprężając płótno umiarkowanie, wystarczy wbijać gwoździe co sześć, siedm centymetrów naprzemian po stronach naprzeciwległych krosien. Poprawnie rozprężone płótno nie wymaga użycia klinów.

Płótno przed wprowadzeniem zaprawy powinno być nasycone klejem w celu zamknięcia porów. Dobry klej stolarski sześcio, ośmioprocentowy, świeżo przyrządzony i użyty na ciepło, nadaje się najlepiej. (Odważony klej w ilości 60—80 gramów, pokruszony przy pomocy młotka, pozostawia się w litrze gorącej wody przez kilka godzin, a wreszcie podgrzewa w ten sposób i tak długo, aby woda nie wrzała, natomiast aby w niej klej się rozpuścił, w czem należy pomagać przez mieszanie).

Poprawnie rozprężone i klejem nasycone płótno powinno po wysuszeniu, uderzane palcem, wydawać głos dudniący.

Ciasto zaprawowe przyrządza się w ten sposób, aby je można przenieść na nasycone klejem płótno przy pomocy noża, wałka lub pendzla. Zależnie od rodzaju ciał użytych do wykonania ciasta zaprawnego, można otrzymać zaprawy bardziej lub mniej chłonące. Biel kremska w połączeniu z nasyconym olejem schnącym lub tęgiem spoiwem temperowem, daje zaprawę mało chłonącą. Farby białe: tytanowa, barytowa i cynkowa i ciała zaprawowe, jak litopon, kreda i glinka, dają zaprawy chłonące pośrednio lub bardzo. Niemniej, na stopień chłonności zaprawy wpływają spoiwa użyte do wykonania ciasta zaprawowego, jak i sposób wykonania zaprawy.

Można przyjąć trzy zasadnicze jakości zapraw: prawie niechłonące olejne, średnio-chłonące temperowe i mocno-chłonące klejowe, aby posłużyły za wskaźnik przy wykonywaniu zaprawy w wypadku pożądanym. Zaprawy olejne wykonywane na olejach niegotowanych wymagają długiego czasu na schnięcie, szczególnie jeżeli ciałem zaprawowem nie jest związek ołowiowy. Najdogodniej otrzymuje się zaprawy olejne z bieli kremskiej, utartej na dobrym oleju lnianym, zawierającym jedno- lub dwuprocentowy dodatek balsamu kopaiwowego, albo też z ciała innego, utartego na oleju gotowanym (pokoście) zawierającym taki sam dodatek balsamu. Jeżeli ciasto jest gęste przenosi się je na naklejone płótno przy pomocy noża małemi cząstkami i tak je ugniata, aby ciasto wypełniało zagłębienia pomiędzy nitkami płótna. Otrzymuje się zaprawę o powierzchni gładkiej. Jeżeli chodzi o powierzchnię lekko-szorstką, należy sporządzić ciasto bardziej podatne i przenosić na płótno przy pomocy wałka. Ciasto dość i bardzo rzadkie przenosi się przy pomocy pendzla. Płótno w ten sposób zaprawione powinno wysychać w miejscu przewiewnem w przeciągu kilku względnie kilkunastu godzin. (Dodać należy, że od czasów Odrodzenia były używane do zapraw olejnych rozliczne ciała, szczególnie zaś czerwony lub brunatny bolus i kreda).

Zaprawę temperową da ciasto wykonane z jakiegoś barwika mineralnego lub ciała zaprawowego i spoiwa temperowego. Najlepszy rozgłos uzyskała zaprawa z tempery kazeinowej. Można ją wykonać w następujący sposób: kazeinę otrzymaną np. z czterech części suchego sera, jednej części amonjaku i trzydziestu części wody podgrzewa się w towarzystwie czternastu części czyszczonego oleju lnianego i trzech części balsamu kopaiwowego i wsypuje się biały barwik (np. baryt lub litopon) do uzyskania ciasta pożądanej jakości. Ciasto podczas sporządzania można w razie potrzeby rozrzedzać olejkiem terpentynowym. Gotowe ciasto przenosi się przy pomocy noża, wałka lub pendzla na płótno nasycone klejem. Wymieniona zaprawa wysycha w przeciągu jednego do dwóch dni. Różne rodzaje chłonności można otrzymać przez stosowanie ciężkich lub lekkich ciał (jak w zaprawie olejnej) i przez użycie większych lub mniejszych ilości oleju (surowego lub gotowanego, t. j. pokostu), względnie roztworu żywic. Zaprawa temperowa służyć może do różnych technik, tak olejnych jak temperowych i klejowych. (W braku sera suchego może być wykorzystany ser krowi świeży. Ser należy przecedzić przez sito lub przetrzeć na tarle. W litrze ciepłej wody rozpuszcza się sto gramów boraksu i w tym roztworze umieszcza się 1 kg przetartego sera. Ser ten skłóca się i pozostawia przez kilkanaście godzin. Po upływie danego czasu zbiera się z powierzchni warstwę tłuszczu, a ciasto przecedza się przez sito lub płótno. Z kazeiną w ten sposób otrzymaną postępuje się jak z kazeiną z sera suchego. Kazeina, jako ciało organiczne, ulega łatwo gniciu. Jeśli więc ma być czas dłuższy przetrzymywana, należy ją zabezpieczyć środkiem przeciwgnilnym, np. fenolem lub sublimatem. Tożsamo odnosi się do kleju stolarskiego i innych klejów lub gum).

Zaprawy klejowe sporządza się z klejów zwierzęcych lub roślinnych i barwików mineralnych lub ciał zaprawowych. Najczęściej używaną zaprawą klejową jest zaprawa z kredy pławionej i sześcio-, ośmioprocentowego kleju stolarskiego. Jest to zaprawa wybitnie chłonąca. Chłonność jej można pomniejszyć przez powlekanie fiksatywem z szelaku. (Fiksatyw można sobie sporządzić w następujący sposób: szelak brunatny, żółty lub biały umieszcza się w jednej części spirytusu i rozpuszcza na łaźni wodnej)[2]. Bardzo wygodnym rodzajem jest zaprawa z litoponu, barytu lub bieli cynkowej. Nadaje się ona do technik olejnych i temperowych. Farby olejne zachowują się na niej bardziej poprawnie, niż na kredowej. Nadaje się ona szczególnie pod malowidła temperowe, względnie temperowo-olejne.

[1] Artykułem niniejszym wprowadzamy rubrykę wskazówek i porad technicznych dla malarzy. Zamieszczać również będziemy fachowe odpowiedzi na zapytania z tego zakresu kierowane do Redakcji.

[2] Łaźnią wodną zwie się urządzenie, zabezpieczające przeciw zapaleniu się spirytusu. W naczyniu wielkiem, np. miednicy, zawierającem wodę, umieszcza się naczynie z materjałem zapalnym i całość umieszcza się nad ogniem.

Z okazji 50-lecia pracy zawodowej p. Wacława Anczyca, chlubnie zapisanego w dziejach polskiego drukarstwa, Redakcja Głosu Plastyków składa Jubilatowi serdeczne życzenia.

OŚWIADCZENIE WYDZIAŁU ZAWODOWEGO ZWIĄZKU POL. ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE

Kraków, dnia 22 czerwca 1934.

Wobec konkretnych faktów, stwierdzonych przez prof. Dra Adolfa Szyszko-Bohusza, które stały się powodem braku zaufania do obecnej Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, ostatnie wystąpienie Dyrekcji Tow. Przyj. Sztuk Pięk. w prasie codziennej krakowskiej, nie jest niczem innem, jak tylko osobistą napaścią, naszpikowaną inwektywami skierowanemi przeciw osobie prof. Dra Adolfa Szyszko-Bohusza, przyczem Dyrekcja Tow. Przyj. Szt. Pięk. w sposób niepraktykowany zasłania się osobą tragicznie zmarłego śp. A. Schroedera.

Umorzenie dochodzeń przez Prokuratorję Państwa na podstawie art. 248 bynajmniej sprawy Tow. Przyj. Szt. Pięk. nie przesądza. Nie kwestjonujemy wzorowego porządku w prowadzeniu samych ksiąg, natomiast podtrzymujemy prawdziwość faktów przerabiania rachunków, niepłacenia za obrazy rzekomo zakupione, zakupywania obrazów przez Dyrekcję Tow. Przyj. Szt. Pięk. wbrew statutowi Towarzystwa od członków Dyrekcji z prezesem Jarockim na czele, wreszcie wymuszanie groźbą od biednych rzemieślników milczenia w czasie dochodzeń. Podobnie nie chodzi o «przejrzystość ewidencji alegatów», z pewnością nieulegającą kwestji, lecz o prawdziwość samych alegatów.

Panowie członkowie Dyrekcji Tow. Przyj. Sztuk Pięk. nie mieli odwagi położyć podpisów pod ohydną napaścią, w której ludziom uczciwym insynuuje się podrabianie kluczy.

Wydział Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie stwierdzając, iż postępowanie prof. Dra Adolfa Szyszko-Bohusza, do którego wszyscy mamy pełne zaufanie, było nacechowane taktem i wstrzemięźliwością, bez zamiaru piętnowania kogokolwiek, uważa akcję tę za nieodzowną jako zmierzającą do uzdrowienia i uregulowania fatalnych stosunków, jakie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie za obecnej Dyrekcji panują.

Wydział Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie:

Cybis Jan, Cybulski Tadeusz, Geppert Eugenjusz, Gerżabek Adam, Krcha Emil, Krzetuska Hanna, Majchrzak Stanisław, Milli Zygmunt, Mitera Kazimierz, Pronaszko Zbigniew, Rutkowski Kazimierz.

LIST PROF. WŁ. JAROCKIEGO

W tekscie kroniki czerwcowego numeru «Sztuk Pięknych» wydanego około 20 sierpnia b. r., znaleźliśmy list prof. Wł. Jarockiego, prezesa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, który poniżej przytaczamy:

Do WPP. Jana Cybisa, Tadeusza Cybulskiego, Adama Gerżabka, Emila Krchy, Hanny Krzetuskiej, Stanisława Majchrzaka, Zygmunta Milli'ego, Kazimierza Mitery, Zbigniewa Pronaszki, Kazimierza Rutkowskiego.

W «Oświadczeniu» WPaństwa z daty 22 czerwca 1934, zamieszczonem w prywatnej ulotce, zarzucacie WPaństwo, że zakupywane były obrazy «przez Dyrekcję Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych wbrew statutowi T-wa od członków Dyrekcji z prezesem W. Jarockim na czele».

Jest to nieprawda. Stwierdzam z całą stanowczością, że w czasie, gdy mam zaszczyt zasiadać w Dyrekcji T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie jako prezes T-wa, t. j. od czerwca 1927 r. do dnia dzisiejszego, nie zakupiono żadnego mego obrazu czy studjum i t. d. ani do zbiorów T-wa ani do t. zw. rozlosowania. Stwierdzam natomiast, że w tym czasie ofiarowałem bezinteresownie co najmniej sześć (nie pamiętam dokładnej cyfry) moich prac celem rozlosowania ich między członków T-wa.

Stwierdzając to, zwracam się do WPaństwa z propozycją, aby zechcieli w księgach T-wa sprawdzić to moje oświadczenie, względnie aby zechcieli mi udowodnić prawdziwość zarzutu WPaństwa. Po porozumieniu się ze mną umożliwię WPaństwu, względnie Ich przedstawicielowi, wgląd w księgi T-wa w tym celu.

Przypuszczam, że WPaństwo fałszywie poinformowani, ale w najlepszej wierze, uczyniliście ten niewłaściwy krok, stawiając mi ciężki zarzut, nie zbadawszy sprawy dokładnie. Sądzę jednak, że człowiek uczciwy, a w uczciwość WPanów nie chcę wątpić, cofnie z chęcią fałszywe oskarżenie, gdy się przekona o jego fałszywości i wynagrodzi publicznem oświadczeniem krzywdę zrobioną oskarżonemu. Dlatego też, chcąc dać WPaństwu możność okazania się ludźmi uczciwymi, zwracam się do nich z powyższą propozycją, zaznaczając, że czekam na odpowiedź do dnia 30 sierpnia 1934 r.

Brak odpowiedzi — w co nie chcę wierzyć — zmusiłby mię do przykrego obowiązku wyciągnięcia z tego faktu odpowiednich konsekwencyj.

Kraków, 20 lipca 1934 r. *Władysław Jarocki.*

ODPOWIEDŹ

Jest zwyczajem powszechnie uznanym, że listy podobnej treści przesyła się za pokwitowaniem tym, pod których adresem zostały napisane. W tym wypadku prof. Wł. Jarocki opublikował list ze znacznem opóźnieniem jedynie na łamach «Sztuk Pięknych», których jest redaktorem. Nic więc dziwnego, że podobną drogą otrzymuje odpowiedź na łamach «Głosu Plastyków». Oto ona:

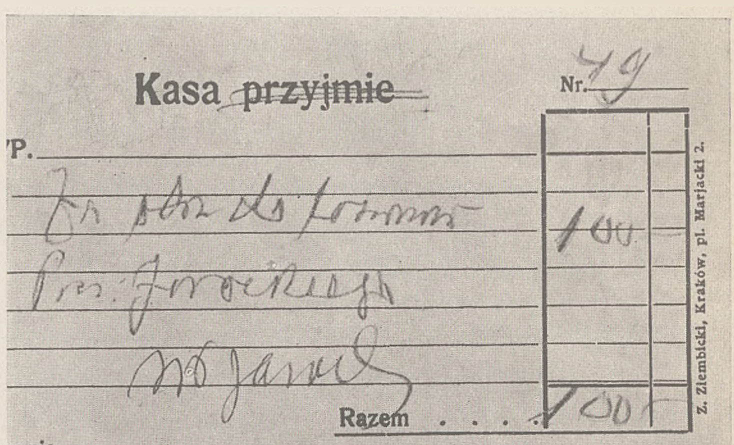
Do J. W. Pana Profesora Władysława Jarockiego, prezesa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Jako odpowiedź na list WPana do nas, zamieszczony w kronice ostatniego (6-go) numeru «Sztuk Pięknych» publikujemy poniżej kwit z nazwiskiem Pana z dnia 14. XI. 1930 r., opiewający na sumę 100 złotych, otrzymanych za obraz nabyty przez Dyrekcję Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych do rozlosowania. Posiadamy nadto kopje dalszych kwitów WPana na łączną sumę 600 złotych.

Nie mamy powodów wątpić w honorowość Pana Profesora i jeśli Pan stwierdzi, że podpis Pański na blankiecie Sekretarjatu Towarzystwa jest fałszywy, sądzimy, że znajdzie Pan dość odwagi cywilnej, by wdrożyć dochodzenia w Tow. Przyj. Szt. Piękn. i cofnąć krzywdzące zarówno Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, jak i jego Prezesa zarzuty, opublikowane w komunikatach prasowych Towarzystwa P. S. P. Jeśli zaś podpis jest prawdziwy, żądamy cofnięcia odnośnego ustępu odpowiedzi Dyrekcji na naszą jednodniówkę.

Kraków, 29. VIII. 1934.

Jan Cybis, Tadeusz Cybulski, Adam Gerżabek, Emil Krcha, Hanna Krzetuska, St. Majchrzak, Zygmunt Milli, Kazimierz Mitera, Zbigniew Pronaszko, Kazimierz Rutkowski.


Kasa przyjmie Nr. 79

P.

100

Razem . . . 100

wnie:

dnia 14/XI 1930

Otrzymał:

Likwidował:

Z. Ziembicki, Kraków, pl. Marjacki 2.







WYCOFANIE EKSPONATÓW Z «SALONU 1934»
ZDJĘCIA Z PRZED PAŁACU SZTUKI W DN. 8. VI. 1934

BOJKOT SALONU 1934
I DYREKCJI TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

Wobec istniejącej w stosunkach artystycznych Krakowa naprężonej sytuacji, wobec napaści, urągających wszelkiej formie przyzwoitości, obradujący w Krakowie Zjazd Delegatów Zawodowych Artystów Plastyków w dniu 27 czerwca b. r. wysłał na ręce JWP. Ministra W. R. i O. P. następującą depeszę:

«III. Zjazd Delegatów Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków, obradujący w Krakowie, zwraca się do Pana Ministra W. R. i O. P. z prośbą o łaskawe wyznaczenie komisji, którąby w sposób fachowy, z uwzględnieniem zeznań obu stron, rozpatrzyła zarzuty przeciw gospodarce Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, wysunięte przez Stowarzyszenia zgrupowane w Krakowskim Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków, oraz wypowiedziała się w sprawie inwektyw i szargania dobrego imienia prezesa Rady Wykonawczej Zjazdu Zaw. Związków Polskich Art. Plastyków prof. Dra Adolfa Szyszko-Bohusza, jednej z najbardziej zasłużonych jednostek na polu sztuki i organizacji życia artystycznego w Polsce».

Kraków, dnia 27 czerwca 1934 r.

W odpowiedzi na depeszę Zjazdu, Pan Minister (reskr. z dn. 18 lipca 1934 Nr. IV Szt. — 7540/34) polecił zakomunikować Komitetowi Wykonawczemu Zjazdu Deleg. Zaw. Zw. P. A. P., że wspomnianą sprawę rozpatrzenia zarzutów przekazał Panu Wojewodzie Krakowskiemu, jako właściwej instancji do załatwienia. Decyzję odnośnie powołanie specjalnej Komisji, Pan Minister odłożył do czasu otrzymania dokładnego sprawozdania od Pana Wojewody.

BOJKOT TRWA W CAŁEJ PEŁNI

Wobec rozszerzanych przez Dyrekcję Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie wiadomości prasowych i radjowych Ogólno-polski Komitet Bojkotowy nadesłał nam, oświadczenie, że «akcja bojkotowa trwa i w całej ostrości jest tu stosowana i że komitetowi niewiadomo nic, aby ktokolwiek zamierzał wyłamywać się z solidarności». Równocześnie otrzymaliśmy z Zawod. Związk Pol. Art. Pl. w Krakowie komunikat treści następującej:

«Wydział Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie komunikuje, że bojkot Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, ogłoszony w czerwcu br. trwa w dalszym ciągu i nie jest wiadomem Wydziałowi, by artyści, członkowie Związku, zamierzali wyłamywać się z obowiązującej ich solidarności.

Przy tej sposobności Wydział nadmienia, że § 6 statutu tut. Związku daje Wydziałowi prawo wykluczania członków za działania na szkodę Związku, oraz za «czyn niekoleżeński».

W Krakowie, dn. 25. VIII. 1934.

Wydział Zawod. Związku Polskich Artystów Plastyków.

BOJKOT SALONU 1934 i DYREKCJI TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE.

PRZEBIEG WYDARZEŃ. — Dnia 8. VI. br. o godzinie 2.30 popołudniu zjawiła się w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie grupa 35 artystów plastyków oraz ich sympatyków, którzy z całem spokojem przystąpili do zdejmowania swych obrazów i rzeźb w ilości przeszło czterdziestu dzieł, poczem złożywszy pokwitowanie odbioru, załadowali eksponaty na dorożki i objechawszy w manifestacyjnym korowodzie śródmieście Krakowa zawieźli je do Domu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków.

Równocześnie wydano drukiem następującą odezwę:

OŚWIADCZENIE. Dlaczego część artystów plastyków wycofała swe prace z «Salonu 1934» w Krakowie. — Dnia 8-go czerwca 1934 r. podpisani plastycy w liczbie 35 osób, członkowie różnych ugrupowań artystycznych Krakowa, Warszawy i innych miast, wycofali manifestacyjnie swoje obrazy i rzeźby z sal Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie mieści się pierwszy ogólno-polski «Salon 1934» i przenieśli je do gościnnie użyczonych sal Domu Artystów Plastyków w Krakowie, pl. Św. Ducha 5, urządzając tam własny, niezależny «Salon» i ogłosili bojkot «Salonu 1934» i bojkot Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Przyczyny tego naszego demonstracyjnego kroku są rozliczne i sięgają daleko w głąb podstaw moralnych i materjalnych stosunków artystycznych zarówno środowiska krakowskiego jak i całego kraju.

Bezpośrednim powodem naszej manifestacji jest sprawa «Salonu 1934» w Krakowie, który powołany do życia przez Komitet Wielki Ogólno-polskiego Zjazdu Artystów Plastyków zorganizowany został z pogwałceniem i pominięciem jego wyraźnych uchwał.

Oświadczamy, że zostaliśmy wprowadzeni w błąd przez odpowiedzialne tu jednostki i zwracamy się do władz Zjazdu, aby zajęły w tej sprawie swoje stanowisko.

Zapytujemy:

Jakiem prawem i w jakim celu pominięto powołanych przez Zjazd delegatów krakowskich, wyznaczonych do zorganizowania «Salonu 1934»?

Jakiem prawem do jury ogólno-polskiej imprezy wyznaczono w zaproszeniach jury lokalnej instytucji, a nie desygnowanych przez Zjazd plastyków?

Dlaczego pominięto w zaproszeniach w sposób jaskrawy wielu artystów, dzięki czemu wielu z pośród zaproszonych wstrzymało się od wzięcia udziału w «Salonie 1934», który też stracił charakter ogólno-polskiej manifestacji?

Jakiem prawem zawładnęła organizacją «Salonu 1934» Dyrekcja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z prezesem Władysławem Jarockim na czele — Dyrekcja, do której straciliśmy zaufanie?

Czy nie znamiennym dla omawianych tutaj stosunków jest fakt, że na łączną ilość nagród w sumie przeszło 10.000 zł. przygniatającą kwotę podzielono pomiędzy organizatorów «Salonu 1934», profesorów Akademji Sztuk Pięknych, członków Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a nawet członków jury, wyznaczonych do przyznawania nagród — podczas gdy na młodych plastyków przypadły nagrody w łącznej sumie 300 zł., książka (!), i 2 zegarki (!)...

Oświadczamy, że nie chcemy mieć nic wspólnego z ludźmi i metodami przez nich stosowanemi, nacechowanemi nietolerancją i świadomem lekceważeniem naszej pracy artystycznej. Demaskujemy egoizm, prywatę i ciasnotę horyzontów garstki jednostek, które bronią za wszelką cenę — nie ideałów artystycznych, lecz swych stanowisk i placówek i sprowadzają sztukę polską do prowincjonalnego poziomu.

Przykład Salonu krakowskiego oświetla jaskrawo panujące u nas od wielu lat stosunki, czy jeśli chodzi o wystawy krajowe a zwłaszcza wystawy zagraniczne, oraz wszelkie inne dziedziny i objawy naszego życia artystycznego.

Mamy już dość tych ustawicznych kompromitacyj dobrego imienia sztuki polskiej — mamy już dosyć ludzi, którzy nie dorośli ani poziomem kulturalnym ani ideowym do zajmowanych przez siebie placówek. Wystąpienie nasze jest sygnałem do szerokiej walki o lepsze jutro sztuki polskiej.

Po naszej stronie stają również plastycy ze starego pokolenia, którzy umieją szanować ideały plastyczne, tak jak my szanujemy ich ideały i żywią mają uczciwy i rzetelny stosunek do sztuki.

Apelujemy do Kolegów plastyków z całej Polski, do wszystkich Zrzeszeń i Ugrupowań artystycznych, do Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Lwowie i Poznaniu, do Rady Naczelnej Z. Z. P. A. P. w Warszawie o solidarność i pomoc w naszej akcji, apelujemy do kulturalnych sfer społeczeństwa i prasy polskiej o poparcie naszego stanowiska, zwracamy się do Władz miarodajnych o zainteresowanie się naszem wystąpieniem i postulatami, które nie ograniczają się do usunięcia lokalnych czy też chwilowych niedomagań, ale dotyczą uzdrowienia i gruntownej przebudowy stosunków na odcinku plastyki w całej Polsce.

Kraków, dnia 8 czerwca 1934 r.

Delegaci Zjazdu Ogólno-Polskiego Art.-Plastyków środowiska krakowskiego: Jan Cybis mp., Jan Hrynkowski mp., Kazimierz Rutkowski mp.

Józef Badower mp., Kazimierz Chmurski mp., Józef Czapski mp., Jerzy Fedkowicz mp., Eugenjusz Geppert mp., Adam Gerżabek mp., Natalja Rumińska-Gerżabkowa mp., Franciszek Jaźwiecki mp., Leon Kowalski mp., Emil Krcha mp., Hanna Krzetuska mp., Hanna Landauówna mp., Zygmunt Menkes mp., Kazimierz Mitera mp., Janina Süssle-Muszkietowa mp., Karol Muszkiet mp., Jerzy Zygmunt Piwko mp., Kasper Pochwalski mp., Zofja Pugetowa mp., Jacek Puget mp., Czesław Rzepiński mp., Jadwiga Sperling mp., Anna Szyszko-Bohusz-Szymborska mp., Emil Szinagel mp., Wacław Taranczewski mp., Zygmunt Waliszewski mp., Anna Weingrünówna mp., Zofja Wielowieyska mp., Stefan Zbigniewicz mp., Henryk Dietrich, Karol Foerster, Jan Szancer.

Do bojkotu przyłączyli się następnie: Aleksander Rafałowski (Warszawa), Sz. Muller (Kraków), Witold Mars (Lwów), Czaj-Goldhuber (Zakopane), J. Wistreich (Zakopane).

Prac 5 wyżej wymienionych artystów nie zdołano wycofać z Salonu wobec stosowania przemocy i interwencji policyjnej w gmachu Pałacu Sztuki.

Dyrekcja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych zapełniła luki powstałe przez wycofanie 50-kilku obrazów, zawieszając na ich miejsce obrazy odrzucone przez jury Salonu.

Czesław Rzepiński wycofując swe obrazy z Salonu, zwrócił Dyrekcji otrzymaną nagrodę t. zn. kwotę 100 zł i album Renoir'a. Podobnie A. Rafałowski nie przyjął ofiarowanego mu zegara.

Wezwanie do solidarności nie pozostało bez echa. W Krakowie do bojkotu przystąpiły: Zawod. Związek Pol. Art. Plast., Zrzeszenie «Zwornik», Grupa «K. P.», Grupa «Start», «Grupa Krakowska» i szereg artystów niezrzeszonych i pojedynczy członkowie Grupy «Dziesięciu» i «Jednoroga» oraz Sekcji Plastyków Zw. Legjonistów. Wszystkie Zrzeszenia wydały oświadczenia motywujące swój akces do bojkotu. Dnia 13 czerwca br. wybrano Ogólnopolski Komitet Bojkotowy, w skład którego wchodzą następujący artyści:

Jan Cybis, Jan Hrynkowski i Kazimierz Rutkowski, jako stali delegaci środowiska krakowskiego. — Stanowią oni prezydjum Komitetu — jako przedstawiciele zrzeszeń i związków: E. Geppert, A. Gerżabek, L. Kowalski, H. Krzetuska, E. Krcha, Z. Milli, K. Mitera, Z. Pronaszko, Cz. Rzepiński, J. Szancer, imieniem Redakcji Głosu Plastyków Tadeusz Cybulski.

Zpoza Krakowa akces do bojkotu zgłosiły: z Warszawy: Zrzeszenie «Pryzmat» i Związek Zawodowy Art. Plast., ze Lwowa: grupa «Artes» i Związek Zawod. Art. Plast., z Łodzi: Związek Zawod. Art. Plast., Związek Z. P. A. P. z Poznania oraz Grupa Paryska. Obecnie 400 zgórą artystów solidarnie popiera rozpoczętą akcję bojkotu.

W związku z tą akcją udała się dnia 12 czerwca br. do P. Prezydenta miasta Dra Mieczysława Kaplickiego delegacja artystów plastyków, w której wzięli udział Jan Cybis, Jan Hrynkowski i Kazimierz Rutkowski jako delegaci środowiska krakowskiego na Zjazd Ogólno-polski Plastyków, oraz Kazimierz Mitera jako przedstawiciel podpisanych na odezwie secesjonistów z Salonu 1934.

Delegacja przedstawiła P. Prezydentowi przyczyny, jakie spowodowały bojkot Salonu i bojkot Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, wskazując na atmosferę życia artystycznego Krakowa i potrzebę gruntownej sanacji panujących tu stosunków. Delegacja podkreśliła, że głównem źródłem niezadowolenia plastyków jest nierespektowanie w życiu artystycznem Krakowa faktycznego układu sił obozu starszej i młodszej generacji.

* * *

Dnia 14 czerwca 1934 r. odbyło się w sali Domu Artystów Plastyków, pl. św. Ducha 5, wielkie ogólne Zebranie plastyków i licznych przedstawicieli sfer kulturalnych naszego miasta w sprawie bojkotu «SALONU 1934» oraz Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Zebranie zagaił Jan Hrynkowski, przewodził Eugenjusz Geppert, poczem Kazimierz Rutkowski przedstawił w wyczerpującym referacie stanowisko delegatów środowiska krakowskiego w sprawie organizacji «SALONU 1934».

ERRATA: Na stronie 170 w drugiej szpalcie na dole, wśród podpisów położonych pod odpowiedzią Prof. Wł. Jarockiemu, opuszczono nazwisko: Eugenjusz Geppert.

W części nakładu w Sommaire na str. 110 poprawić należy datę 1880 na 1860.

ZAGAJENIE JANA HRYNKOWSKIEGO:

«Wiadomo panom Kolegom, że na ostatnim Zjeździe delegatów w Warszawie zapadła uchwała urządzania corocznie Salonu w różnych miastach Polski.

Na początek wybraliśmy Kraków, jako ośrodek sztuki, gdzie rodzą się wszelkie poczynania artystyczne.

Uchwalono, że Salon urządzają delegaci odnośnego miasta wraz z delegatami Komitetu Wykonawczego. W Krakowie zająć się mieli urządzeniem delegaci: Jan Cybis, Jan Hrynkowski, Władysław Jarocki i Kazimierz Rutkowski.

Do organizowania Salonu 1934 przystąpiło Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych pomijając delegatów krakowskich i traktując Salon 1934 jako swoją jubileuszową imprezę. Każde nasze zapytanie w tej sprawie zbywał pan prezes Towarzystwa Przyj. Szt. Pięknych bardzo powściągliwie i nieżyczliwie, uważając nas za intruzów.

Osobiście należałem do Komisji artystycznej Towarzystwa jako stały członek. Dyrekcja Towarzystwa dobierała sobie do jury w ostatniej chwili ludzi wygodnych lub związanych z sobą, a sympatyzujących z Akademją Sztuk Pięknych. Role były świetnie rozdane, tak, że wynik urządzenia wystawy i rozdania nagród wypadł zgodnie z zamierzeniami Dyrekcji i ku zadowoleniu Akademji. Spowodowało to samorzutny odruch buntu i oburzenia wobec pogwałcenia uchwał Zjazdu.

Dnia 8 czerwca Koledzy weszli do Towarzystwa Przyj. Sztuk Piękn. w celu zabrania swoich prac, które następnie przewieźli do Domu Artystów Plastyków, który użyczył im swej gościny oddając na wystawę swe sale, — za co w imieniu kolegów dziękuję.

Musimy zastanowić się nad dalszą akcją.

Narazie ustalił się Komitet Bojkotowy, w skład którego wchodzą delegaci poszczególnych ugrupowań artystycznych i Związku Zawodowego. Chodzi o zdecydowane ustosunkowanie się do Towarzystwa Przyj. Szt. Piękn. drogą rozważenia i wypowiedzenia się w tej sprawie.

Po wyczerpującej dyskusji (w której m. i. zabierała głos p. Stefanja Zahorska z Warszawy) uchwalono przez aklamację następującą rezolucję:

REZOLUCJA

Zebrani w Domu Artystów Plastyków w dniu 14 czerwca br. na Wielkiem Ogólnem Zebraniu artyści plastycy i przedstawiciele sfer kulturalnych Krakowa po zapoznaniu się z materjałem informacyjnym w formie referatów, sprawozdań i deklaracyj, i opierając się na nich po wyczerpującej dyskusji dają wyraz pełnego zrozumienia pobudek, jakie dały początek akcji bojkotu «SALONU 1934» i bojkotu Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, oraz stwierdzają konieczność uzdrowienia stosunków artystycznych.

Zebrani wyrażają przykre zdziwienie, że uprzywilejowana społecznie mniejszość artystów działa wielokrotnie z pominięciem interesów artystycznych i życiowych szerszej rzeszy plastyków,

Że najistotniejsze sprawy życia artystycznego rozstrzygane bywają bez współudziału reprezentantów większości,

Że przedstawiciele Zrzeszeń młodszej generacji nie są reprezentowani w Komisjach jury celem uniknięcia jednostronnych ocen.

Zebrani uważają usunięcie powyższych braków za pierwszy krok do uzdrowienia stosunków artystycznych.

Żądają zrozumienia dążności i doceniania dorobku młodszej generacji, która jest gwarancją ciągłości życia artystycznego.

Wyrażają swe zdziwienie, że Zarząd Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie pomimo tak manifestacyjnego wotum nieufności wykonuje nadal swe funkcje wbrew woli większości artystów.

Zebrani domagają się bezzwłocznego ustąpienia obecnych władz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i sanacji stosunków artystycznych i gospodarczych instytucji.

Zebrani wyrażają swe przekonanie, że zarówno społeczeństwo jak i prasa i czynniki miarodajne zachowują w tej sprawie objektywne i poważne stanowisko, nacechowane troską o dobro i rozwój sztuki w naszem mieście, najstarszem i pełnem świetnych tradycyj artystycznych środowisku Polski. —

★

Referat Kazimierza Rutkowskiego podajemy na str. 177.

Poniżej przytaczamy komunikaty oraz deklaracje bojkotowe zrzeszeń i grup artystycznych. Posiadają one wartość bezpośrednich wypowiedzeń się i samorzutnie ujawnionej opinji i odzwierciadlają w pełni ideowe stanowisko młodej generacji plastyków polskich w niniejszym konflikcie.

KOMUNIKAT

Ogólno-polski Komitet Bojkotowy jaki zawiązał się w dniu dzisiejszym protestuje przeciwko stosowaniu przemocy i używaniu policji w Pałacu Sztuki w stosunku do Kolegów, którzy kierowani poczuciem solidarności przyłączyli się do bojkotu «SALONU-1934».

Uważamy, że zobowiązania muszą być respektowane obustronnie, ponieważ zaś organizacja SALONU-1934 została dokonana z pogwałceniem zasadniczych uchwał, więc uważamy się za zwolnionych z naszych formalnych zobowiązań.

Piętnujemy zachowanie się członka Dyrekcji Tadeusza Seweryna za współdziałanie z policją przeciw naszym Kolegom. —

Za Ogólno-polski Komitet Bojkotowy — Jan Cybis mp. Jan Hrynkowski mp. Kazimierz Rutkowski mp.

Kraków, dnia 13 czerwca 1934.

ZAWODOWY ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE, PL. ŚW. DUCHA L. 5.

L. dz. 140/34
Mit/W.

Kraków, dnia 14 czerwca 1934 r.

Do Ogólno-Polskiego Komitetu Bojkotowego
w Krakowie

Zawodowy Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie na mocy jednomyślnej uchwały Wydziału ZZPAP. z dnia 13/VI b. r. ogłasza w odpowiedzi na apel 3-ch delegatów środowiska krakowskiego i podpisanych na odezwie plastyków z dnia 8 bm. — bojkot SALONU — 1934 i bojkot Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Przystępując do akcji tej, Związek oświadcza, że występuje tu imieniem swych 185 członków, opierając się na poczuciu solidarności oraz postanowieniach statutu o obowiązku «obrony zawodowych interesów i popierania interesów materjalnych i moralnych swych członków».

Za jedną z najważniejszych przyczyn obecnego konfliktu uważamy nieuwzględnianie i nierespektowanie faktycznego układu sił obozów starszej i młodszej generacji artystycznej Krakowa.

Środowisko krakowskie wysyła jako stałą reprezentację swą w Komitecie Wielkim Ogólnopolskiego Zjazdu Plastyków — 4-ch delegatów, z których trzech reprezentuje młodszą generację plastyków Krakowskich, zgrupowaną w większości w naszym Związku.

Tymczasem w praktyce dzieje się tak, że znikoma mniejszość wyzyskuje swe stanowisko, wpływy i przywileje, kierując się egoizmem i nietolerancją.

Żądamy, aby faktyczny układ sił, wyrażający się w proporcji 3:1 stosowany był we wszystkich objawach i dziedzinach życia artystycznego Krakowa.

Związek zwraca się do Władz Naczelnych Ogólno-polskiego Zjazdu Polskich Artystów Plastyków o natychmiastowe zwołanie Komitetu Wielkiego, celem rozpatrzenia sprawy SALONU-1934 i protestu delegatów środowiska krakowskiego.

Wydział Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie:

Dr. Adolf Szyszko-Bohusz, Cybis Jan, Cybulski Tadeusz, Geppert Eugenjusz, Gerżabek Adam, Krcha Emil, Krzetuska Hanna, Majchrzak Stanisław, Milli Zygmunt, Mitera Kazimierz, Pronaszko Zbigniew, Rutkowski Kazimierz.

DO
OGÓLNO-POLSKIEGO KOMITETU BOJKOTOWEGO
w Krakowie

Zrzeszenie Artystów Plastyków «ZWORNIK» w Krakowie uchwałą Nadzwyczajnego Walnego Zgromadzenia z dnia 12 czerwca 1934 r. postanowiło poprzeć akcję bojkotową, ogłoszoną przez część artystów, którzy wycofali swoje obrazy i rzeźby ze «Salonu 1934», umieszczone w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Uchwałę tę powzięto po bardzo głębokiej rozwadze w związku z niewłaściwościami, które od szeregu lat dzieją się w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i które wymagają stanowczej sanacji.

Ponieważ Zarząd Tow. Przyj. Szt. Pięk. błędnie informuje społeczeństwo o przyczynach powstałego fermentu wśród artystów plastyków, które znalazło swój wyraz w wycofaniu obrazów i rzeźb już wystawionych w «SALONIE 1934», chcemy dla sprostowania świadomie fałszywych insynuacyj podać opinji publicznej dalsze przyczyny secesji i bojkotu.

Zarządowi obecnemu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zarzucamy:

1) że wbrew § 22 statutu Towarzystwa zakupywano od szeregu lat obrazy, rzeźby i litografje u członków Dyrekcji Tow. Przyj. Sztuk Pięk., aczkolwiek, w myśl przepisu powołanego wyżej paragrafu «od zakupu wyłączone są dzieła członków Dyrekcji oraz członków Komisji Artystycznej»,

2) że wbrew § 34 statutu honorowano funkcje Dyrekcji, aczkolwiek według tegoż paragrafu «funkcje członków Dyrekcji są honorowe».

3) że mimo, iż artyści składali w zaufaniu swe obrazy i rzeźby na wystawy w Towarzystwie Przyj. Sztuk Pięknych, ginęły tam

obrazy, które często znajdowano później w rękach osób prywatnych, a co najcharakterystyczniejsze, wykazywano je jako zakupione od artystów przez Zarząd Towarzystwa Przyj. Szt. Pięk., celem rozlosowania, podczas gdy artyści często żadnych świadczeń pieniężnych za wykazane w sprawozdaniach zakupione obrazy nie otrzymywali.

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zostało powołane do życia dla obrony interesów moralnych i materjalnych artystów, jak to wyraźnie określa statut. — Tymczasem — jak wskazano wyżej — obecny Zarząd Towarzystwa Przyj. Szt. Pięk. działał wielokrotnie ze szkodą interesów artystów. Nic zatem dziwnego, że artyści zgrupowani w Zrzeszeniu «ZWORNIK» nie mogą mieć pełnego zaufania do obecnego Zarządu, a wobec ujawnionych faktów i sposobu obrony, prowadzonej przez Zarząd Tow. Przyj. Sztuk Pięk., który, jak to miało miejsce w niedzielę 10 czerwca br., — nie cofa się nawet przed interwencją policyjną, oraz wobec tego, że Zarząd ten, zamiast ustąpić, zamierza dalej swe funkcje wykonywać wbrew woli artystów, Zrzeszenie artystów «ZWORNIK» przystępuje niniejszem do bezwzględnego bojkotu Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, — wzywając inne pokrewne Stowarzyszenia artystyczne w Polsce do poparcia i solidaryzowania się w akcji bojkotowej.

ZRZESZENIE ARTYSTÓW PLASTYKÓW «ZWORNIK».

Kraków, dn. 14. VI. 1934.

DO
OGÓLNO POLSKIEGO KOMITETU BOJKOTOWEGO
w Krakowie

GRUPA ARTYSTÓW PLASTYKÓW «K. P.» przystępuje niniejszem do bojkotu «Salonu 1934» oraz Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Stwierdzamy, że na czele Zarządu Tow. Przyj. Sztuk Pięknych stoją ludzie którzy poziomem swej działalności artystycznej nie zdobyli szacunku wśród ogółu plastyków, a w działalności swej w zarządzaniu Towarzystwem, jak również w organizacji Salonu dopuszczali się szeregu niewłaściwości i uchybień.

Uważając dalsze sprawowanie funkcyj przez obecny Zarząd za wysoce szkodliwe dla istotnych zadań i celów instytucji, przystępujemy do bojkotu i wzywamy plastyków i ich zrzeszenia do solidarności i wytrwania w akcji, która nie ogranicza się do usunięcia lokalnych czy też chwilowych niedomagań środowiska artystycznego Krakowa, ale dotyczy uzdrowienia i gruntownej przebudowy stosunków i układu sił na odcinku plastyki w całej Polsce.

Kraków-Warszawa, dnia 14 czerwca 1934.

Seweryn Buraczok mp., Jan Cybis mp., Józef Czapski mp., Artur Nacht mp., Tadeusz Potworowski mp., Jacek Puget mp., Hanna Rudzka-Cybisowa mp., Dorota Seydemannowa mp., Janusz Strzałecki mp., Stanisław Szczepański mp., Zygmunt Waliszewski mp.

DEKLARACJA «GRUPY KRAKOWSKIEJ».

«Grupa krakowska» stwierdza iż obecny Zarząd Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie tendencyjnie fałszuje oblicze sztuki polskiej przez:

1) Dopuszczanie w wystawach przygniatającej ilości prac, będących poza wszelkim poziomem w stosunku do obecnego stanu sztuki przez selekcję i rugowanie prac o nowej myśli artystycznej.

2) Profesorów Akademji Sztuk Pięknych, będących w kontakcie z Zarządem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, którzy kierują się już na terenie Akademji Szt. Pięk. temi samemi tendencjami, wyrzucając nieprawomyślnych studentów, rugując rokrocznie prace, pragnąc w ten sposób złamać stanowczy odruch młodzieży przeciwko niedorozwiniętemu akademizmowi.

3) Młodzież nawiązującą do obecnego dorobku sztuki szykanują moralnie i ekonomicznie.

Wobec powyższego Grupa Krakowska postanawia przystąpić do bojkotu Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wraz z innemi Ugrupowaniami Artystycznemi w Polsce, oraz do Komitetu Bojkotowego ogólnopolskiego, aby walczyć,

a) o objektywny poziom w stosunku do dzisiejszej plastyki w wystawach urządzanych w salach Tow. Przyj. Sztuk Pięk.,

b) o jury, któreby spełniało swoje zadania orjentując się w dzisiejszych zagadnieniach sztuki,

c) o dopuszczenie wszystkich Ugrupowań Artystycznych, szukających nowych rozwiązań w plastyce,

d) o honorarjum dla plastyków, wystawiających w salach Towarzystwa Pzyjaciół Sztuk Pięknych z dochodów, jakie przynosi wystawa,

Motywacja: Pokrycie kosztów ram, materjału, pak i kosztów przesyłki.

e) o wprowadzenie do Rady Artystycznej przy Tow. Przyj. Sztuk Pięknych przedstawicieli wszystkich Ugrupowań Artystycznych.

Za Grupę Krakowską
Henryk Wiciński mp.

Grupa art. rzeźbiarzy «START» solidaryzując się z akcją Kolegów podpisanych na oświadczeniu z dn. 8. VI. 1934 — na mocy uchwały powziętej na nadzwyczajnem zebraniu w dniu 13. VI. 1934 zgłasza przystąpienie do bojkotu Salonu 1934, oraz do bojkotu Dyrekcji T. P. S. P.

Uważając za dostateczne motywy, na których opierając się, 3 delegatów środowiska krakowskiego wezwało kolegów do bojkotu Salonu 1934, podkreślamy szkodliwą działalność Dyrekcji T. P. S. P., która stosuje ciasną politykę artystyczną nacechowaną nietolerancją w stosunku do młodych ugrupowań artystycznych, utrudniając im na każdym kroku na terenie T. P. S. P. działalność artystyczną.

W połączeniu z poważnemi wątpliwościami podniesionemi przeciw Dyrekcji a tyczącemi się gospodarki mieniem T. P. S. P. uważamy bojkot Dyrekcji T. P. S. P. za akcję pożyteczną i z nim się w zupełności solidaryzujemy.

Za Związek art. rzeźbiarzy «Start»
Stefan Zbigniewicz
Prezes.

Kraków, 14. VI. 1934 r.

DEKLARACJA ARTYSTÓW PLASTYKÓW W PARYŻU.

Niżej podpisani polscy artyści plastycy w Paryżu solidaryzują się niniejszem ze stanowiskiem swych kolegów krakowskich, którzy manifestacyjnie wycofali swe prace z «I. Ogólno-polskiego Salonu 1934» w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie, występując odważnie przeciwko nieuzasadnionej uzurpacji organizowania powyższego «Salonu» przez osoby, zbyt znane ze swojej partyjnej działalności, przeciwko doborowi członków jury oraz przeciwko rozdziałowi nagród.

Podpisani życzą inicjatorom «Nowego Niezależnego Salonu 1934» w Domu Artystów w Krakowie powodzenia i uwieńczenia ich akcji przez wydobycie sztuki polskiej spod wpływu nietolerancji, ignorancji i egoizmu jednostek, które bronią za wszelką cenę, nie poziomu sztuki polskiej, ale swych stanowisk i fałszywych autorytetów.

Paryż, dnia 15 czerwca 1934 r.

F. Prochaska mp., J. Bogucka mp., L. Kretz mp., O. Jastrzębski mp., J. Jarema mp., S. Herstal mp., W. Markiewiczówna mp., I. Hirschfang mp., F. Black mp., I. Szymańska mp., M. Schwanenfeld mp., S. Kergur mp., W. Jahl mp., E. Mandelbaum mp., K. Pacewicz mp., F. Klipper mp., J. Zamoyski mp., A. Aberdam mp., D. Mitrynowicz mp., A. Riemer mp.

LWOWSKI ZAWODOWY ZWIĄZEK ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Lwów, dnia 16. VI. 1934 r

OŚWIADCZENIE.

Związek Zawod. Art. Plast. we Lwowie nie mając zaufania do organizacji «I. Ogólno-polskiego Salonu» w Krakowie nie wziął udziału w wystawie.

Obecnie po wydarzeniach, które nastąpiły jak 1) wyznaczenie jury czysto lokalnego miasta Krakowa z pominięciem przedstawicieli innych środowisk 2) podział nagród w przewadze między samych organizatorów «Salonu», a nawet członków jury — Zw. Zawod. Art. Plast. we Lwowie przyłącza się w zupełności do protestu 35 artystów plastyków, którzy wycofali swoje prace z «Salonu Ogólno-polskiego» w Krakowie r. 1934 i podjęli bojkot obecnego Zarządu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków.

St. Kramarczyk mp. Sekretarz.

Ludwik Lille mp. Prezes.

«ARTES» Zrzeszenie Artystów Plastyków.
Lwów, ul. Pułaskiego 19/5

OŚWIADCZENIE.

Zrzeszenie «ARTES« przyłącza się, po zapoznaniu się z motywami wycofania prac przez 35 art. plastyków z «Salonu 1934», do bojkotu obecnego Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, piętnując wciąganie policji do spraw artystycznych, jako czyn hańbiący i godzący w dobre imię każdego artysty.

Zrzeszenie Artystów Plastyków «ARTES»

ZWIĄZEK ZAWODOWY POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
w Warszawie, Hoża 1 a.

Warszawa, 20 czerwca 1934.

DO

OGÓLNO POLSKIEGO KOMITETU BOJKOTOWEGO

w Krakowie

Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Warszawie na mocy jednomyślnej uchwały Wydziału Z. Z. P. A. P. z dnia 20 bm. w odpowiedzi na apel plastyków, podpisanych na odezwie z d. 8. VI. oświadcza, że w zupełności solidaryzując się ze stanowiskiem Z. Z. P. A. P. w Krakowie ogłasza bojkot «Salonu 1934» i bojkot Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Za Wydział Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Warszawie

Michał Siemiradzki mp. — Sekretarz
Felicjan Kowarski mp. — Prezes

ZWIĄZEK ZAWODOWY POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
W POZNANIU

Poznań, dnia 21 czerwca 1934.

DO

Z. Z. P. A. P.

w Krakowie

Związek Zawodowy Art. Plastyków w Poznaniu, po zapoznaniu się ze słusznemi zarzutami przeciwko Towarzystwu Przyj. Sztuk Pięk. w Krakowie, przystępuje solidarnie do bojkotu tego Towarzystwa, jak również do bojkotu «Salonu 1934».

Jan Zbijewski mp. — Sekretarz
Wanda Chełmońska mp. — Prezes

DO

OGÓLNO POLSKIEGO KOMITETU BOJKOTOWEGO

w Krakowie

Plac św. Ducha 5

Grupa Art. Plast. «PRYZMAT» w Warszawie solidaryzuje się niniejszem z akcją bojkotu «Salonu Ogólnopolskiego 1934» w Krakowie, oraz obecnej Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Przyłączając się do bojkotu Grupa «Pryzmat» pragnie zamanifestować potrzebę uzdrowienia stosunków społeczno-artystycznych na terenie całej Polski.

Warszawa, dnia 26. VI. 1934 r.

Za Grupę «Pryzmat»:

Adam Kossowski mp., Jan Wodyński mp., W. Jaeschke mp., Jan Sokołowski mp.

ZWIĄZEK ZAWODOWY POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
W ŁODZI

Łódź, dnia 2 lipca 1934.

DO

OGÓLNO POLSKIEGO KOMITETU BOJKOTOWEGO

w Krakowie

Po szczegółowem zaznajomieniu się z zarzutami Kolegów Zw. Krakowskiego, skierowanemi przeciwko Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, ogłaszamy niniejszem swój akces do bojkotu Towarzystwa i solidaryzujemy się z uchwałami, powziętemi na posiedzeniach Komitetu Bojkotowego.

L. Wegner mp. — Za sekretarza
Karol Hiller mp. — Prezes

CECH ART. PL. «JEDNORÓG»

Kraków, dnia 5. VII. 1934.

DO

Zarządu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków

w Krakowie

W odpowiedzi na pismo z dnia 12. VI. br. L. 131/34 donosimy uprzejmie, że na odbytem posiedzeniu Zarządu «Jednoroga» w dniu 20 bm. zapadła uchwała, by sprawę akcji bojkotowej, o której w powyższem piśmie mowa, pozostawić indywidualnej decyzji członków Zrzeszenia, o czem uprzejmie Szan. Panów zawiadamiamy.

R. Orszulski mp. — Sekretarz
Jan Hrynkowski mp. — Prezes

SPRAWA BOJKOTU «SALONU 1934» I DYREKCJI TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE.

Wystąpienie z «Salonu 1934», i ogłoszenie bojkotu Dyrekcji Towarzystwa P. S. P. jest wyrazem votum nieufności dla odpowiedzialnych tu jednostek, zarówno jako artystów jak i organizatorów.

Konflikt ten sięga daleko wgłąb naszego życia artystycznego — a jeśli chodzi o Kraków jest on przedłużeniem i konsekwencją konfliktu jaki stwarzał i stwarza nadal już w murach Akademji Sztuk Pięknych stosunek profesorów do swych uczniów.

Młoda generacja plastyków — a w ogromnej większości chodzi tu o wojenne pokolenie z lat 1914, 1918 i 1920 r., które dopiero po powrocie z frontów kształciło się i dojrzało artystycznie — ujawniła na Zjeździe ogólnopolskim Artystów Plastyków w Krakowie swą zdecydowaną postawę i siłę, domagając się dopuszczenia do współpracy i reprezentacji w poczynaniach artystyczno-społecznych.

Na Zjeździe tym zajęła młoda generacja stanowisko twórczej, rzeczowej opozycji i na uzyskanych wówczas konkretnych zdobyczach, jak powołanie Komitetu Wielkiego, oraz na dokonanej potem pracy organizacyjnej na terenie całej Polski opierała swe nadzieje na lojalną i owocną współpracę z przedstawicielami starszej generacji.

Manifestacją tej współpracy w celu ożywienia i podtrzymania w okresie kryzysu ruchu artystycznego w całym kraju, miały być zainicjowane przez Komitet Wielki, Salony Ogólnopolskie z których pierwszym był Salon krakowski.

Po śmierci prof. Skoczylasa, który stał na pograniczu między obozem młodszej i starszej generacji, przedstawiciele, względnie sympatycy tej ostatniej nie uważali za stosowne respektować przyjętych zobowiązań i powziętych uchwał, przeprowadzając organizację Salonu pod kątem widzenia wyłącznie własnych interesów moralnych i materjalnych.

Przebieg tych spraw wyjaśniają referaty: Eugenjusza Gepperta, Kazimierza Mitery, Kazimierza Rutkowskiego, oświadczenie Jana Hrynkowskiego, oświadczenie Jana Cybisa i deklaracje bojkotowe, oraz jednodniówka p. t. «W obronie prawdy», którą Komitet bojkotowy rozesłał do wszystkich prenumeratorów «Głosu Plastyków».

ZJAZD 1932 — SALON 1934.

(W sprawie genezy celów i zadań Komitetu Wielkiego, wyjaśnienia na tle konfliktu krakowskiego).

W komunikatach prasowych, pismach i wyjaśnieniach związanych z bojkotem «Salonu 1934», bywa często mowa o Komitecie Wykonawczym i o Komitecie Wielkim, władzach wybranych na Ogólnopolskim Zjeździe Artystów Plastyków, który się odbył w listopadzie 1932 r. w Krakowie.

Rola obu tych Komitetów bywa często mieszana, zwłaszcza, jeśli chodzi o Komitet Wielki, który «strona przeciwna» najchętniej przemilcza, wysuwając stale na pierwszy plan Komitet Wykonawczy.

Jak wiadomo, regulamin Zjazdu przewidywał jako jedyną reprezentację Zjazdu Komitet Wykonawczy. W myśl ustalonych na zjazdach zwyczajów, do Komitetu Wykonawczego wybiera się zwykle nie więcej jak kilka osób i to przeważnie stale zamieszkałych w stolicy, aby mogły sprawnie i szybko wywiązywać się ze swych zadań: reprezentować Zjazd u Władz centralnych oraz przeprowadzać i wykonywać powzięte na Zjeździe uchwały.

Opozycja składająca się przeważnie z przedstawicieli młodszej generacji plastyków okazała się na Zjeździe bardzo silną i z racji swej siły domagała się dopuszczenia do współpracy, oraz odpowiedniej reprezentacji. Postanowiono nie dopuścić do uchwalenia wniosku o powołanie Akademji Plastyki w takim stanie, aby Akademja ta była przedstawicielem tylko starszej generacji plastyków, oraz nie dopuścić, aby Komitet Wykonawczy Zjazdu składał się również z przedstawicieli tylko grupy «oficjalnej». Wskazywało to z jednej strony na brak pełnego zaufania do organizatorów Zjazdu, reprezentujących grupę oficjalną, oraz na zdecydowaną postawę opozycji do wywalczenia sobie głosu i miejsca w stałej reprezentacji Zjazdu w proporcji odpowiadającej sile młodej generacji.

Regulamin Zjazdu przewidywał atoli, że zmiana jego postanowień, oraz wnioski treści zasadniczej, powinny być zgłoszone zgóry w odpowiednio wczesnym terminie przed Zjazdem — w przeciwnym razie nie mogły być brane pod uwagę. Wszelkie więc wnioski zmierzające do zmiany czy też rozszerzenia władzy reprezentacyjnej Zjazdu wysuwane dopiero podczas obrad nie mogły być respektowane. O ile sprawę Akademji Plastyki zdołała opozycja przeprowadzić po swej myśli drogą poprawki do istniejącego już wniosku, o tyle trudniej było rozwiązać sprawę reprezentacji w Komitecie Wykonawczym przez powiększenie jego składu, gdyż Komitet taki powinien być istotnie ciałem kilku-osobowem jedynie, aby mógł sprawnie zbierać się i działać. Wobec postawy opozycji, która ze swych praw do reprezentacji

nie mogła zrezygnować, wytworzyła się poważna sytuacja, która groziła rozbiciem Zjazdu z racji wyborów do Komitetu Wykonawczego, jakie miały się odbyć w drugim dniu obrad. Wówczas to po porozumieniu się z kolegami krakowskiemi (byłem delegatem Związku Plastyków w Paryżu) udałem się po pochodzie na Skałkę, do śp. Prof. Władysława Skoczylasa, biorąc na świadka rozmowy kol. Adama Gerżabka, wiceprezesa krakowskiego Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków — celem przedstawienia Mu, jako inicjatorowi i organizatorowi Zjazdu następującego projektu, który uważałem za jedyne wyjście z sytuacji. Oświadczyłem wówczas, że opozycja nie cofnie się ze swego stanowiska, ale pragnie rzeczowego i pozytywnego rozwiązania sprawy, które atoli może ułatwić jedynie prezydjum. A mianowicie: Zjazd wyłania z siebie obok Komitetu Wykonawczego w składzie projektowanym przez prezydjum, drugi większy Komitet (stąd nazwa Wielki) o charakterze stałej delegacji Zjazdu, w skład którego weszliby przedstawiciele poszczególnych środowisk artystycznych, jak Warszawa, Kraków, Lwów, Łódź, Poznań i Wilno w ilości od dwóch do czterech osób, zależnie od liczebności danego środowiska. Wyjaśniłem wówczas, że Komitet ten będzie miał wielorakie znaczenie, gdyż rozwiąże sprawę współpracy i reprezentacji w sposób daleko doskonalszy niż Komitet Wykonawczy, oraz ujawni właściwy układ sił na Zjeździe; będzie miał zatem charakter istotnej ogólnopolskiej reprezentacji plastyków — a dalej, będzie mógł w okresach pomiędzy jednym a drugim Zjazdem decydować w sprawach plastyki, jakie się w międzyczasie wyłonią i będzie mógł zbierać się i obradować sprawniej i owocniej niż trudny do zwołania wielogłowy Zjazd. Stworzy wreszcie dla każdego środowiska instytucję stałych delegatów, jako przedstawicieli ogółu plastyków danego ośrodka i ich interesów zawodowo-artystycznych. W ożywionej dyskusji położony był silny nacisk na ten ostatni punkt projektu. Śp. Prof. Skoczylas zasadniczo projektu w niczem nie negował, oświadczył jednakowoż, że musi się w tej sprawie porozumieć z prezydjum Zjazdu, wobec tego, że odnośny projekt jako niezgłoszony w wymaganym przez regulamin terminie nie mógł być poddany jako wniosek pod obrady i mógł tylko być przeprowadzony przez prezydjum. Istotnie prof. Skoczylas przedstawił go nazajutrz ex presidio (ale w dość ogólnych zarysach) jako zmianę regulaminu zapowiadając wybory do Komitetu Wykonawczego oraz do nowoutworzonego Komitetu Wielkiego.

W wyniku tych wyborów, Kraków, na przyznanych mu narówni z Warszawą 4 delegatów do tegoż Komitetu Wielkiego — przeprowadził 3 delegatów z obozu młodszej generacji (czyli opozycji) w osobach: Jana Cybisa, Jana Hrynkowskiego i Kazimierza Rutkowskiego — oraz 1 delegata z obozu starszej generacji w osobie prof. Władysława Jarockiego. Było to niewątpliwem zwycięstwem młodszej generacji krakowskich plastyków i ujawnieniem faktycznego układu sił na terenie Krakowa, wyrażającego się w stosunku 3:1 (trzy do jeden).

Pierwszy Zjazd Komitetu Wielkiego, jaki się odbył w Warszawie w rok po Zjeździe krakowskim w dniu 28. X. 1933 r. uchwalił między innemi zorganizować serję ogólnopolskich Salonów przy pomocy odpowiednich instytucyj lokalnych i przy współudziale stałych delegatów danego środowiska (poprawkę tej treści zgłosił delegat Krakowa K. Rutkowski) poruczając Komitetowi Wykonawczemu zrealizowanie danej uchwały. Zaznaczyć należy, że w przeciwieństwie do burzliwych obrad Zjazdu, obrady Komitetu Wielkiego odbywały się w atmosferze zgodnej, a uchwały zapadały jednomyślnie. Komitet Wielki — aczkolwiek skład jego niezupełnie zadawalał inne środowiska — mógł się stać instytucją żywotną i pożyteczną. W wykonaniu tych uchwał Komitetu Wielkiego, poruczył Komitet Wykonawczy organizację Salonu 1934 Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i jednemu tylko z delegatów, a mianowicie prof. Wł. Jarockiemu pełniącemu równocześnie obowiązki prezesa Towarzystwa, pomijając w zupełności trzech pozostałych delegatów środowiska. Podjęte dość wcześnie interwencje i starania okazały się bezskuteczne, gdyż prof. Pruszkowski odpowiedział w ostatniej już chwili w imieniu Komitetu Wykonawczego, że w protokole niema odnośnej uchwały dotyczącej udziału delegatów w organizacji Salonu. Delegaci większości plastyków Krakowa, pozbawieni więc zostali prawa decyzji i wpływu, jaki się im należał na równi z delegatem mniejszości prof. Wł. Jarockim, na utworzenie i skład jury przyjęć i nagród Salonu. Młodsza generacja przyjęła to jako niedotrzymanie przyjętych zobowiązań starszej uprzywilejowanej generacji. Postanowiono zareagować wystąpieniem, które atoli ze względu na zapowiedziany w ostatniej chwili przyjazd P. Prezydenta Rz. P. na otwarcie Salonu, zdecydowano — rzecz prosta — przesunąć na czas po wyjeździe Pana Prezydenta, który w Krakowie dłużej zabawił. Wystąpienie więc miało miejsce dopiero po wyjeździe Pana Prezydenta.

Gdybyśmy nawet przyjęli formalne przeoczenie, to znaczy, że poprawka kol. K. Rutkowskiego została jakimś trafem pominięta w protokole, to trudno znaleźć podstawy w koleżeńskim kodeksie, które by mogły usprawiedliwić pominięcie i niedopuszczenie większości delegatów Krakowa do współpracy w Salonie, zwłaszcza że w tej sprawie interwenjowali i protestowali.

Można być głęboko przekonanym, że do tego nie doszłoby nigdy, gdyby w międzyczasie nie umarł prof. Skoczylas.

Z relacji bowiem o rozmowie z Nim (którą dziś po śmierci prof. Skoczylasa uważałem za właściwie poddać bliższemu oświetleniu), wynika jasno że doceniał On w pełni konieczność dopuszczenia do współpracy i reprezentacji przedstawicieli młodszej generacji plastyków.

Uwzględnienie tych zasadniczych postulatów uchroniło Zjazd krakowski od rozbicia i konfliktu i dało początek pozytywnej współpracy — przekreślenie ich w praktyce dwa lata potem, z okazji Salonu krakowskiego wywołało rozłam i konflikt, który w obecnym układzie stosunków wyklucza możliwość porozumienia i współpracy.

Odpowiedzialności za tego rodzaju godny pożałowania stan rzeczy nie ponosi w żadnej mierze młodsza generacja plastyków.

Kazimierz Mitera

PRACA ORGANIZACYJNA KRAK. ZWIĄZKU ZAW. P. A. P.

W czasie Zjazdu Ogólnego Polskich Artystów Plastyków z okazji 25-lecia śmierci Stanisława Wyspiańskiego w listopadzie 1932 r. zwrócili się do nas t. j. do krakowskiego Związku, obecni na Zjeździe delegaci różnych innych ośrodków życia artystycznego z propozycją porozumienia i utworzenia wspólnego frontu podczas obrad Zjazdu. Propozycje te, pokrywały się ze stanowiskiem Związku i trafiały w myśl naszych założeń. Odnosiły się przedewszystkiem do Zjazdu, którego organizacja, postulaty i wnioski były bardzo tendencyjne, wyraźnie dążące do wytworzenia supremacji tylko jednej grupy artystycznej a mianowicie, skupiającej się około Akademji warszawskiej, krakowskiej i Szkoły wileńskiej, z pominięciem potrzeb i istotnych interesów ugrupowań innych, oraz młodszych, a bardzo żywotnych zrzeszeń artystycznych.

Na zebraniach tych, zarysowała się bardzo wyraźnie linja dążąca do utworzenia wspólnej organizacji artystycznej młodszych — duchem i twórczością plastyków. W tej sytuacji czekano od nas inicjatywy jako od organizacji już dawno skonsolidowanej, posiadającej swoją wytyczną i swoje tradycje. Nie wierzono w Zjazd, ani w Komitet Wykonawczy, który miał się wyłonić z burzliwych obrad. Wobec powstałych zagadnień, krakowski Związek Zawodowy nawiązał bądź przez swoich delegatów, bądź listownie pertraktacje z poszczególnymi ośrodkami. Wyniki nie dały na siebie długo czekać. I tak, 30. XII. 1932 r. artyści lwowscy po wspólnem porozumieniu zakładają Zawodowy Związek o wspólnym z krakowskim Związkiem statucie. Dnia 3. II. 1933 r. Zrzeszenie artystów plastyków w Łodzi postanowiło przyjąć nowy statut o tem samem brzmieniu co w Krakowie.

Dnia 17. I. 1932 r. poważna grupa artystów polskich w Paryżu z prof. Józefem Pankiewiczem na czele przystępuje gremjalnie do krakowskiego Związku, uznając celowość takiej organizacji.

W maju 1933 r. organizują się w ten sam sposób Związki w Poznaniu i Warszawie.

Tą drogą, za inicjatywą Krakowa, powstaje na terenie Polski ogólny Zawodowy Związek Artystów Plastyków, wyłaniający na Zjeździe w dniu 24, 25 i 26 czerwca 1933 r. Radę Wykonawczą z siedzibą w Warszawie, w skład której wchodzą: Prof. Szyszko-Bohusz (jako prezes), Prof. F. Kowarski i Jan Tarnowski. Zjazd uznał jako organ Związków «Głos Plastyków» z siedzibą redakcji w Krakowie. Komitet redakcyjny rozszerzono, rozbudowano łamy pisma, stwarzając organ o charakterze ogólno-polskim.

Dzisiaj organizacja Zawodowych Związków posiada przeszło 400 członków, jest solidarną, zwartą i świadomą swych celów instytucją.

W marcu b. r. odbył się w Warszawie Nadzwyczajny Zjazd Delegatów Zawodowych Związków. Między innemi rozpatrywano sprawę Salonu. Delegaci Lwowa i Łodzi zgłosili wnioski żądające bojkotu Salonu 1934 w Krakowie, przewidując, że Salon będzie urządzony stronniczo, że już zaproszenie jest fałszywie zredagowane, gdyż oddaje wbrew postanowieniom Zjazdu Delegatów Komitetu Wielkiego, organizację wystawy w ręce krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, do którego nie mają zaufania. Naskutek atoli stanowiska delegatów Krakowa (Geppert) wniosek upadł. Chciano uniknąć zadrażnień i nieporozumień oraz nie utrudniać kolegom możności wystawiania i otrzymania ewentualnych nagród, podkreślając, że Komitet Wykonawczy Zjazdu nie dopuści przecież do stronniczego zorganizowania wystawy. Oczekiwania jednak zawiodły.

Eugenjusz Geppert.

W SPRAWIE BOJKOTU SALONU 1934.

(Referat Kazimierza Rutkowskiego, wygłoszony na publicznem zebraniu w Domu Artystów Plastyków w Krakowie, w dniu 14 czerwca 1934 r.

Aby wpełni zrozumieć wydarzenia, które się rozegrały ostatnio w świecie artystycznym na terenie miasta Krakowa, należy się cofnąć do momentu, kiedy w związku z uroczystościami ku czci Stanisława Wyspiańskiego, zwołano Wielki Ogólno-polski Zjazd Artystów Plastyków w Krakowie. Geneza tego Zjazdu jest następująca: kiedy literaci opracowywali projekt Akademji Literatury, niektórzy artyści, po porozumieniu się między sobą, postanowili przystąpić do opracowania podobnego projektu dla plastyków i na Zjeździe Ogólno-polskim w Krakowie, przedłożono między innemi wniosek o utworzenie Akademji Plastyki. Już na samym początku obrad zarysował się rozdział poglądów na tę kwestję, w następstwie czego powstała opozycja młodszej generacji plastyków; (dla orjentacji podaję, że do generacji tej zaliczam plastyków, którzy bez względu na swój wiek występują w imię postulatów istotnej i niezależnej sztuki, w przeciwieństwie do starszej generacji, hołdującej hasłom oficjalnej, konserwatywnej sztuki). Cały zresztą zatarg ma ten właśnie, a nie inny podkład. Aby memorjał w sprawie Akademji Plastyki mógł być wniesiony do Rządu, potrzebna była zgoda Zjazdu Ogólno-polskiego. Zjazd wprawdzie wyraził swą zgodę na powyższą sprawę, jednakże z poprawką opozycji, że w organizowaniu Akademji brane będą pod uwagę interesy «młodych», co zgóry przekreślało pewne egoistyczne plany ze «starszych». Z rozwojem obrad rosło uzasadnione niezadowolenie obozu «młodych», które w rezultacie zaczęło grozić rozbiciem Zjazdu. Wówczas naskutek interwencji przedstawicieli młodych, Prezydjum Zjazdu postanowiło utworzyć obok Komitetu Wykonawczego Zjazdu, Komitet Wielki, któryby był stałym przedstawicielem ośrodków artystycznych, inaczej mówiąc, powołano do życia coś w rodzaju «sejmu», gdzie delegaci jakby w charakterze «posłów», mieli reprezentować artystów danego środowiska. Po zgodzie Prezydjum na tę propozycję młodych, przystąpiono do wyboru stałych delegatów do tegoż Komitetu Wielkiego. I cóż się okazało? — mimo ciągłego tłumienia żywotności młodych przez oficjalne sfery i ich sympatyków, w momencie, kiedy artyści Krakowa mogli się wypowiedzieć samorzutnie i wyjawić otwarcie prawdziwy wyraz swych dążeń i swej siły, okazało się, że mimo gorączkowych przygotowań ze strony starszych, nie zdołali oni przeforsować więcej delegatów, jak tylko 1, podczas gdy obóz młodych przeprowadził wybór aż 3 delegatów. I tu w cyfrach — jeśli chodzi o Kraków — wyraża się istotny stan rzeczy. Układ sił 3:1 jest najwymowniejszy w tej sprawie, bo ujawnia w całej pełni, że supremacja starszych jest niczem innem, jak tylko kwestją zastarzałych przyzwyczajeń, szerokich koneksyj w sferach rządowych jak i społecznych, w prasie, w instytucjach miejskich e. t. c. Ten układ sił 3:1 jest najwymowniejszym argumentem obozu młodych i ostrzeżeniem, że jeżeli taki układ sił nie będzie respektowany, prędzej czy później musi dojść do gwałtownego starcia.

Tymczasem wypadki rozwijały się szybko i młodzi plastycy Krakowa nie próżnowali po odniesionem na Zjeździe zwycięstwie. Krakowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków rozpoczął energiczną akcję organizacyjną wśród młodej generacji w całej Polsce, dzięki czemu, w przeciągu niespełna roku utworzone zostały Zawodowe Związki Artystów Plastyków we Lwowie, Łodzi, Poznaniu i wreszcie w Warszawie. Wzmocniony w ten sposób i skonsolidowany organizacyjnie obóz młodych, z uwagą wyczekiwał rezultatów, jakie miały przynieść rozliczne uchwały powzięte na Zjeździe krakowskim. Otóż na dzień 21 października 1933 r. zwołany został do Warszawy Zjazd Komitetu Wielkiego, składający się ze stałych delegatów ośrodków artystycznych oraz członków Komitetu Wykonawczego, wszystkich wybranych na Zjeździe Ogólno-polskim w Krakowie.

Przebieg obrad Komitetu Wielkiego odbywał się w atmosferze wzajemnej ufności, nacechowanej dobrą wolą niesienia pomocy artystom polskim, znajdującym się w tak ciężkiej sytuacji w obecnej chwili. Wnioski przechodziły jednomyślnie, delegaci rozjechali się z najprzyjemniejszem uczuciem, że dobrej woli obu stron stało się zadość. Niestety były to tylko piękne pozory. Rozwijające się wydarzenia, które w rezultacie doprowadziły do obecnego konfliktu, jaskrawie oświetliły zdecydowanie złą wolę jednostek, na które tem samem spada odpowiedzialność za to, co się już stało i w najbliższym czasie wydarzy.

Ze stanowiska delegata pragnę dać wyjaśnienie w sprawie organizacji Salonu 1934 w Krakowie. Rzecz ma się następująco. Pośród innych uchwał, jakie zapadły na posiedzeniu Komitetu Wielkiego w Warszawie, postanowiono urządzać Salony Ogólnopolskie kolejno we wszystkich ośrodkach artystycznych kraju. Organizacyjnie miało to wyglądać tak, że Salony te urządzać będzie z ramienia Komitetu Wielkiego, Komitet Wykonawczy, przy współudziale jednakowoż członków Komitetu Wielkiego tych, którzy w danym ośrodku fungują jako stali delegaci, korzystając przytem z pomocy instytucyj kulturalno-oświatowych danego miasta.

Komitet Wykonawczy atoli, nie respektując odnośnych uchwał, pominął przy urządzaniu Salonu 1934 trzech delegatów środowiska krakowskiego, oddając organizację Salonu 1934 Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i delegatowi prof. Jarockiemu w wyłączny zakres działania.

Uważając to za stan bezprawny i pogwałcenie uchwał, trzej delegaci (w osobach Jana Cybisa, Jana Hrynkowskiego i Kazimierza Rutkowskiego) wystosowali protest na ręce gen. Kordjana-Zamorskiego, członka Komitetu Wykonawczego w Warszawie. Wiadomo jest delegatom, że odpowiedzialność za rozmyślne czy mimowolne ignorowanie powziętych uchwał Komitetu Wielkiego, jak też nierespektowanie stanowiska i roli tychże delegatów spada na prof. Pruszkowskiego w Warszawie, członka, a po śmierci prof. Skoczylasa, przewodniczącego Komitetu Wykonawczego. Zrozumiałe są przyczyny, dla których starano się pominąć udział delegatów w organizacji Salonu 1934. Stosunek sił młodszej i starszej generacji Krakowa pozwala wnioskować, że w danym wypadku Salon krakowski miałby inne oblicze.

Mylą się ci, którzy przypuszczają, że poczynania młodych w ostatnich wypadkach cechuje brak decyzji i prywata. Nietrudno będzie ludziom dobrej woli, wyjaśnić tę rzecz należycie. Sprawa ewentualnego bojkotu Salonu omawiana była jeszcze w marcu, na Nadzwyczajnym Zjeździe Delegatów Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, decyzja zaś wystąpienia przygotowywana była od tygodni, od tej chwili, kiedy delegatom upominającym się o swe prawa, odpowiedziano kategoryczną odmową. W świetle tem jasne jest, dlaczego tylu artystów młodszej generacji, zwłaszcza zamiejscowych wstrzymało się od udziału w Salonie. Wskazują na to wyraźnie, oświadczenia Związku Lwowskiego i Łódzkiego. Że secesja nie nastąpiła w dniu otwarcia Salonu 1934 jest zupełnie zrozumiałem, jeśli się przypomni zaszczytny dla naszego świata artystycznego udział Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, który przecinał wstęgę Salonu 1934. Autorytet Pana Prezydenta, który bawił czas dłużw Krakowie — ciążył na całej sprawie.

Nietrudno będzie mi też odeprzeć insynuacje strony przeciwnej, jakoby artyści młodego obozu kierowali się tutaj prywatą. Rozdanie nagród, jaskrawie prowokujące nasze stosunki artystyczne, było już tylko przyłożeniem ognia do nagromadzonego paliwa, a najlepszym dowodem, że nie pieniądze wchodzą tu w grę jest argument, że przyłączający się do bojkotu nagrodzeni artyści, zwracają swe nagrody. Podstępne zaczepianie takich faktów, jak też świadome ich przekręcanie dowodzi tylko braku ważnych argumentów po stronie organizatorów Salonu, a tem samem przemawia za słusznością sprawy obozu młodszej generacji.

Stwierdzić wypada, że akcja demonstracyjna przeciw organizatorom Salonu, sięga w swych przyczynach bardzo daleko, a sprawa rozdziału nagród, jest tylko ostatnim dowodem złej woli strony przeciwnej.

Koniecznem się wydaje naświetlenie roli, jaką w tej sprawie odegrał delegat prof. Jarocki. Dyrekcja Tow. Przyj. Sztuk Pięknych biorąc w obronę swego Prezesa, zaznacza, że p. Jarocki nie brał udziału w organizacji Salonu, ani jako Prezes Towarzystwa, ani jako delegat. Obrona taka jest przysługą niedźwiedzią, bo właśnie piętnuje stanowisko prof. Jarockiego, który nie spełniwszy swych obowiązków, jakie do niego należały, choćby tylko obowiązku delegata, usuwa się od odpowiedzialności za urządzenie Salonu 1934, zwalając ją na swoich podwładnych. Stanowisko takie uważamy co najmniej za niejasne, tembardziej, że właśnie po tamtej stronie o odegranych rolach decydowała sprawa otrzymania nagrody. Wiadome jest publicznie, że lwia część nagród przypadła na członków Dyrekcji T. P. S. P. z prof. Jarockim jako prezesem na czele, na prezesa Komitetu Wykonawczego prof. Pruszkowskiego i na ich sympatyków. W którą więc stronę skierować należy zarzut, że chodziło tu o pieniądze? Zarzuty nasze przeciw organizatorom Salonu podtrzymujemy w całej rozciągłości, jak też piętnujemy fakt, że dla obrony swego stanowiska nie wahali się oni uciekać do fałszywego przedstawienia wydarzeń w prasie, do ich przekręcania, do rozmyślnego wprowadzania w błąd opinji publicznej.

Trzej delegaci Zjazdu Komitetu Wielkiego, stwierdzili bezprawie w organizacji Salonu 1934, łącznie z pogwałceniem uchwał Zjazdu, z czego zresztą wyciągną daleko idące konsekwencje.

Na zakończenie moich wywodów ze stanowiska delegatów, muszę stwierdzić całkowitą dobrą wolę obozu «młodych», a dowodem fakt porozumiewania się na Zjeździe z Prezydjum Zjazdu Ogólnopolskiego, w celu niedopuszczenia do rozbicia tegoż Zjazdu, jak też i fakt podrzymywania naszych skromnych, lecz słusznych postulatów, z wyraźną chęcią porozumienia się.

Oświadczamy, że dopiero wówczas ustąpimy ze swego stanowiska, o ile faktyczny układ sił, będzie respektowany w tym stosunku, jak to wykazał Zjazd Artystów z całej Polski.

Kazimierz Rutkowski
Delegat Krakowa do Komitetu Wielkiego.

OŚWIADCZENIE

Podłożem konfliktu, jaki zaistniał w Krakowie z okazji Salonu 1934, jest stałe odsuwanie młodszej generacji plastyków od współudziału i współpracy w tworzeniu współczesnego życia artystycznego.

Jako delegat Krakowa oczekiwałem napróżno wezwania do współpracy przy organizowaniu ogólnopolskiego Salonu, a gdy się wreszcie w tej sprawie osobiście zwróciłem do prof. Jarockiego, spotkałem się z wyraźną niechęcią i odmową. Prof. Jarocki oświadczył wręcz, że nie ma nic wspólnego z organizacją Salonu (czemu przeczyły rozesłane z jego podpisem zaproszenia na Salon) zaznaczając, że jest bardzo zajęty, że nie ma czasu na dalszą rozmowę.

Fakt ten charakteryzuje dobitnie jaki był stosunek organizatorów Salonu do przedstawicieli młodszej generacji plastyków w ogólności, w tym zaś wypadku stosunek delegata Wł. Jarockiego do drugiego delegata Krakowa, uchwałą Wielkiego Komitetu do organizowania Salonu powołanego.

Kraków, 13 sierpnia 1934.

Jan Cybis
Delegat Krakowa do Komitetu Wielkiego.

ODPOWIEDŹ KOMITETOWI WYKONAWCZEMU. Komitet wykonawczy Zjazdu ogólnopolskiego w Krakowie odpowiedział w piśmie z dnia 3 lipca br. delegatom Krakowa do Komitetu Wielkiego, Janowi Cybisowi, Janowi Hrynkowskiemu i Kazimierzowi Rutkowskiemu co następuje:

1. «Przypominamy, że odpis pełnego protokołu otrzymali Sz. Panowie przy piśmie naszem z dn. 28. XI. 1933 r.»...

2. «Z protokołu wyraźnie wynika, że zorganizowaniem Salonu mają zająć się stowarzyszenia, lub instytucje artystyczne lokalne ze współudziałem Komitetu Wykon., bynajmniej nie jest zastrzeżona nazwa stowarzyszenia, lub charakter instytucji organizującej, ani nie jest powiedziane, że mają się nią zająć delegaci na Zjazd, lub członkowie Komitetu Wielk.»...

3. «Współudział Komitetu Wykonawczego w organizacji w danym wypadku objawił się wydelegowaniem członków jury i Komisji nagród...»

4. «Wobec tego, że w oświadczeniu z dnia 8 czerwca br. podpisanem przez pp. Cybisa, Hrynkowskiego i Rutkowskiego, jako delegatów Zjazdu, zachodzi nieścisła interpretacja treści protokółu»...

«Delegatom przysługiwało i przysługuje zawsze prawo protestowania przeciw treści uchwał na Zjazdach jak i przed lub podczas organizacji poszczególnych imprez, czego jednak żaden z delegatów Krakowa nie zechciał uczynić lub uczynił to zapóźno».

Na powyższe pismo wysłali delegaci następującą odpowiedź:

ad 1. Delegaci jednomyślnie stwierdzają, mimo zapewnień Komitetu Wykonawczego że odpis protokółu otrzymali dopiero w lipcu 1934 r., to jest kiedy bojkot Salonu był dokonanym faktem.

ad 2. Delegaci są zgodni w tem, że powyżej cytowana uchwała nie upoważniała Komitetu Wykonawczego do pomijania delegatów Komitetu Wielkiego, tembardziej, że Komitet Wykonawczy nie jest władzą naczelną nad Komitetem Wielkim.

Delegat K. Rutkowski stwierdza, że wniósł na Zjeździe Komitetu Wielkiego poprawkę tej treści: «delegaci poszczególnych ośrodków artyst., w których Salon się organizuje, wchodzą automatycznie do organizacji Salonu». Przeciw tej poprawce nikt się nie wypowiedział, została więc przyjęta jednomyślnie. Zrozumiałe przytem są pretensje delegatów, że Komitet Wykonawczy w sprawie organizacji Salonu, zwracając się do prywatnej instytucji, pomija delegatów ogółu plastyków danego ośrodka.

Komitet Wykon. oświadcza ze swej strony, że opiera się ściśle na treści protokołu; otóż w protokole Zjazdu nie jest powiedziane, że Dyrekcji Tow. Przyj. Sztuk Piękn. powierza się przeprowadzenie jury Salonu Ogólnopolskiego, a ednak fakt ten miał miejsce.

Przyjąwszy nawet ubolewania godny fakt niewpisania poprawki deleg. Rutkowskiego do protokołu wydaje się być obowiązkiem taktu i sprawą lojalnej polityki, aby członków Komitetu Wielkiego nie usuwać od imprezy, która powstała za uchwałą tegoż Komitetu i w imieniu tegoż Komitetu jest organizowana.

ad 3. Skoro Komitet Wykon. delegował członków Komisji do przyznawania nagród, dlaczegóż delegat Komitetu Wykon. nie brał udziału w Komisji, aczkolwiek w tym celu przyjechał do Krakowa i kto z Komitetu Wykon. upoważnił go do ustąpienia z Komisji, aby potem stał się sam kandydatem do nagrody, którą zresztą otrzymał i przyjął.

ad 4. Trzej wymienieni delegaci stwierdzają zgodnie, że zarzut nieścisłego interpretowania przez nich uchwał Zjazdu jest bezpodstawny, gdyż opierali się oni na istotnych uchwałach Zjazdu, jak i na notatkach robionych w czasie jego obrad, a nie na «niekompletnym» protokole. Również bezpodstawny jest zarzut, jakoby delegaci nie protestowali w sprawie organizacji Salonu 1934 r., gdyż jeden z delegatów protestował 2 tygodnie przed otwarciem Salonu, dwaj pozostali w momencie, kiedy stwierdzili, że zostali pominięci w organizacji imprezy ogólnopolskiej. Zresztą sprawa ewentualnego wcześniejszego protestu delegatów wydaje się być przesądzoną wobec powyższej interpretacji uchwał Zjazdu przez członków Komitetu Wykonawszego.

Wymienieni delegaci podtrzymują swoje dotychchczasowe zarzuty i stwierdzają, że organizatorzy Salonu 1934 przez rozmyślne pomijanie delegatów Krakowa i nierespektowanie układu sił, jaki się wyłonił na Zjeździe Ogólnopolskim w Krakowie, stają się w pełni odpowiedzialni za skutki wynikłe z takiego postępowania.

W Krakowie, dnia 19 lipca 1934 r.

Jan Cybis *Jan Hrynkowski* *Kazimierz Rutkowski*
Delegaci Krakowa do Komitetu Wielkiego Ogólnopolskiego Zjazdu Artystów Plastyków.

K R O N I K A

SZTUKA POLSKA ZAGRANICĄ

✶ WIEDEŃ. Równocześnie z wystawą warszawską urządzono w Wiedniu wystawę obrazów Piotra Michałowskiego, pochodzącą ze zbiorów mecenasa Dra Emila Merwina.

Wystawa w wiedeńskiej galerji WÜRTHLE jest pierwszą wystawą Michałowskiego w Europie Zachodniej. Pisma tamtejsze podnoszą europejski poziom Michałowskiego, nazywając go największym malarzem polskim XIX w. i zapomnianym w Europie malarzem, godnym stanąć obok najbardziej reprezentatywnych postaci europejskiej sztuki ub. wieku.

✶ RYGA. Wystawa współczesnej sztuki polskiej w Łotwie. Dnia 23. 1. odbyło się uroczyste otwarcie wystawy polskiej sztuki współczesnej w gmachu Miejskiego Muzeum w Rydze. Zgromadzono przeszło 200 obrazów i rzeźb. W wystawie brali udział Arct, Bartel, Borowski, Boznańska, Bylina, Bolesław Cybis, J. Czajkowski, Dadlez, Dołżycki, Dunikowski, Filipkiewicz, Gotard, Hrynkowski, Jamontt, W. Jarocki, Jędrzejewski, Kamocki, Karny, Kędzierski, Kramsztyk, Krzyżanowska, Kuna, Laszczka, Mackiewicz, Makowski, Malczewski Rafał, Malicki, M. J. Michalak, Niesiołowski, Pankiewicz, (ze zbiorów państwowych) Pautsch, Pruszkowski, Rouba, E. i M. Seudenbeutlowie, Sichulski, Skoczylas, Ślendziński, Stryjeńska, Weiss, Wittig, Witkowski, Wyczółkowski. — W komunikatach podkreślono, że na wystawie reprezentowane są wszystkie kierunki. Otóż stwierdzić należy, że nie wszystkie i że smutno przedstawiałaby się sztuka polska i jej horoskopy na przyszłość, gdyby poza kierunkami reprezentowanemi na wystawie, należącemi w 60% do historji malarskiej przeszłości, nie było w Polsce innych kierunków, których rzekome niezrozumienie, a w konsekwencji niezauważenie jest dla TOS — śpiących poprostu niewygodne.

✶ WENECJA. Dnia 12. V. b. r. dokonał król włoski otwarcia XIX-tej wystawy międzynarodowej sztuki w Wenecji. Na wystawie reprezentowanych jest 17 państw. Polska wystąpiła po raz drugi we własnym pawilonie z pracami 24 artystów. Wśród wystawców polskich ośmiu należy do grupy «Stowarzyszenie Św. Łukasza». Z Krakowa wzięli udział Borysowski Stanisław, Fedkowicz Jerzy i Dadlez Paweł: z grupy «K. P.» Cybis Jan, Waliszewski Zygmunt, Szczepański St.. Wśród rzeźbiarzy znajdujemy nazwiska St. Rzeckiego i E. Wittiga. Włoskie zbiory państwowe zakupiły obraz Eugenjusza Arcta, członka grupy «Szkoła warszawska». Z nazwisk widać w całej pełni majoryzację Warszawy i specjalne uwzględnienie byłych uczniów «Szkoły Warszawskiej».

E. G.

ZJAZDY ZWIĄZKOWE

II. NADZWYCZAJNY ZJAZD DELEGATÓW ZWIĄZKÓW ZAWODOWYCH POL. ART. PLASTYKÓW, obradował w Warszawie w dn. 24 marca br. Przedmiotem obrad były sprawy: memorjału do Ministerstwa W. R. i O. P. — (Izba Plastyki) uzgodnienie współpracy Komitetów redakcyjnych, kwestje własnych Salonów Związkowych, oraz stosunek do Salonu krakowskiego. Przewodniczącym wybrano Prof. Dr. A. Szyszko-Bohusza, zastępcą Jana Tarnowskiego, sekretarzem Stanisława Szczepańskiego. Związek warszawski reprezentowali K. Kryński, L. Pękalski, A. Rafałowski; krakowski: E. Geppert, K. Mitera; łódzki: K. Hiller, Wł. Strzemiński; lwowski: L. Lille. Związek poznański przekazał swe głosy delegatom Warszawy i Krakowa. Odnośnie do memorjału upoważniono Radę Wykonawczą do przeprowadzenia w tekście warszawsko-krakowskim memorjału odpowiednich poprawek i przedłożenia go Ministerstwu W. R. i O. P. — W sprawie Głosu Plastyków uchwalono, aby redakcja w miarę możności uwzględniała artykuły dotyczące różnych ideologij artystycznych i omawiano możliwość wydawania numerów specjalnych, poświęconych poszczególnym środowiskom i ewentualnych wkładek lokalnych, wydawanych przy pomocy finansowej danego Związku. Sprawę specjalnych Salonów — w myśl propozycji prof. Skoczylasa, oddano do omówienia Radzie Wykonawczej — Wnioski Łodzi i Lwowa o wystąpienie z Komitetu Wielkiego i zbojkotowanie Salonu Krakowskiego odrzucono, przyjęto natomiast wniosek krakowski o zajęcie stanowiska wyczekującego wobec tych spraw, a zwłaszcza Salonu, na którego organizacje będą mogli wywrzeć należny im wpływ stali delegaci Krakowa. Uchwalono również domagać się umożliwienia wystawcom zamiejscowym oddawanie głosów w wyborze członków jury, oraz podziału Salonu dorocznego I. P. S-u na dwie 3-tygodniowe serje. W wolnych wnioskach poruszono sprawę Biennale z żądaniem ujawnienia stosowanego tu klucza zaproszeń oraz wezwano Radę Wykonawczą do krytycznego opracowania działalności TOSSPO i przedłożenia projektu odpowiednich zmian i reform.

III. DOROCZNY ZJAZD DELEGATÓW ZAWODOWYCH ZWIĄZKÓW POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE.

W dniu 27. VI. b. r. odbył się III. Zjazd Delegatów Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, w Domu Artystów Plastyków w Krakowie. W obradach brali udział delegaci ZZPAP z Warszawy, Lwowa, Poznania, Łodzi i Krakowa. Obradom przewodniczył prezes Związku Lwowskiego Ludwik Lille. Sekretarzował Eugenjusz Geppert. Zjazd po szeregu uchwał zajął solidarne stanowisko wobec konfliktu art. plastyków ośrodka krakowskiego z Dyrekcją Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięk. w Krakowie i zwrócił się z prośbą do P. Ministra W. R. i O. P. o interwencję i wyznaczenie urzędowej komisji w tej sprawie. Następnie uchwalono wycofanie się z imprez artystycznych Komitetu Wielkiego Ogólno-polskiego Zjazdu Plastyków i utworzenia własnych salonów, z których pierwszy ma się odbyć w jesieni b. r. w Poznaniu. Zjazd wypowiedział się za przyspieszeniem powołania Izby Plastyków, która ma ująć ster spraw artystycznych w kraju. W końcu uchwalił ściślejszą konsolidację grup, działających na terenie Związków.

WARSZAWA

✶ WYSTAWA «KAPISTÓW» W IPS-ie. W marcu odbyła się wystawa grupy «K. P.» (Komitet paryski). Jest to druga wystawa tego zrzeszenia na terenie Warszawy. Wystawiali: S. Buraczok, J. Cybis, J. Czapski, J. Jarema, A. Nacht, D. Seydenmanowa, J. Strzałecki, St. Szczepański, T. Potworowski, J. Puget, H. Rudzka-Cybisowa i Z. Waliszewski.

✶ WYSTAWA P. MICHAŁOWSKIEGO. W miesiącu maju b. r. Instytut Propagandy Sztuki urządził wystawę zbiorową prac Piotra Michałowskiego Komitet organizacyjny, któremu przewodniczył jeszcze ś. p. Wł. Skoczylas, dzięki energji Dra M. Sterlinga, potrafił zgromadzić ze zbiorów prywatnych i rodzinnych, jak również muzealnych Krakowa, Katowic i Warszawy obfitą stosunkowo kolekcję kilkudziesięciu dzieł olejnych, akwarel i rysunków. Mimo to, że na wystwie brakowało niektórych bardzo charakterystycznych prac, pokaz ten był bardzo poważnym hołdem złożonym twórczości wielkiego malarza.

Następnie wystąpili w I. P. S-ie Wacław Wąsowicz ze zbiorową wystawą i artyści grupy «Jednoróg».

W czerwcu b. r. otwarto wystawę Koła Artystów Grafików Reklamowych, oraz zbiorowe wystawy Wacława Zawadowskiego (prace olejne), Kazimierza Rutkowskiego (akwarele) i Emila Schinagla (akwarele).

W salonie Czesława Garlińskiego w okresie od 15—30 kwietnia b. r. urządziła wystawę grupa uczniów warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych ze szkoły prof. Pruszkowskiego. Do grupy pod nazwą «Loża wolno-malarska» należą Gniazdowski, Henneberg, Herman, Kaniewski, Knothe-Rakkowa, Kudła; Linke, Manteuffel, Nadelmanówna, Pietkiewiczowa, Pruszkowski, Szymański, Themersonowa, Topolski, Wajwód, Zielenkiewicz, Żyw.

✶ PAŃST. NAGRODA PLASTYCZNA. 28 IV. b. r. w gmachu Ministerstwa W. R. i O. P. odbyło się posiedzenie sądu konkursowego nagrody plastycznej Ministra W. R. i O. P. Skład sądu konkursowego stanowili: Rektor Warszawskiej Akademji Sztuk Piękn. prof. T. Pruszkowski, były rektor Krak. Akademji S. P. prof. Fryderyk Pautsch, prof. Ludomir Śledziński, dziekan wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego oraz Dr. Zygmunt Batowski i Dr. Jerzy Sienkiewicz. Po przeprowadzeniu dyskusji sąd jednogłośnie przyznał nagrodę Leonowi Wyczółkowskiemu. P. Minister Jędrzejewicz zatwierdził decyzję sądu konkursowego.

✶ Na terenie Rzeczypospolitej powstał Związek Zawodowy Artystów Rzeźbiarzy. Związek zgromadził wszystkich rzeźbiarzy z całego obszaru Państwa i rzeźbiarzy Polaków, przebywających zagranicą. W ramach zrzeszenia łączą się wszystkie kierunki i ugrupowania. Na czele Związku stoi Rada Związków, składająca się z 7 stałych członków zasłużonych i 6 wybieranych. Członkami zasłużonymi są: prof. Tadeusz Breyer, prof. Xawery Dunikowski, Henryk Kuna, prof. Konstanty Laszczka, Antoni Madeyski, dyr. Jan Szczepkowski i Edward Wittig.

✶ Nowe władze Polskiego Towarzystwa Artystycznego w Warszawie, ul. Trąbacka 10. Na Walnem Zebraniu członków w dniu 28. V. br. wybrano Zarząd, który ukonstytuował się następująco: Prezes Wł. Jastrzębski, wiceprezes Zygmunt Badowski, sekretarz Bronisław Brückner, gospodarz Antoni Suchanek, zastępca gospod. Aleksander Sarnowicz, członkowie Zarządu: Fr. Szwoch i Teodor Ziomek.

✶ WYSTAWA F. JASIŃSKIEGO. W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w okresie maj—czerwiec b. r. urządzono pośmiertną wystawę znanego rytownika Feliksa Stanisława Jasińskiego (1862—1901). We wstępie do katalogu St. Koczorowski pisze o pracy Jasińskiego: ...«Jasiński poświęca się sztuce tak pozornie niewdzięcznej, jak grafika reprodukcyjna i w tej właśnie dziedzinie mocą swego talentu, pracy, wytrwałości, rzetelności artystycznej i marzycielskiej wyobraźni, osiąga szczyty sztuki rytowniczej, z artystycznego rzemiosła czyni sztukę oryginalną i własną». Podajemy tych parę słów, charakteryzujących prace Jasińskiego, którego skromna a artystycznie bardzo poważna praca jest ogółowi zupełnie prawie nieznana.

✶ W Domu Baryczków w Warszawie urządzono pod protektoratem P. Ministrowej Beckowej wystawę obrazów Jana Wałacha, z inicjatywy doradcy artyst. M. S. Z. p. Jerzego Warchałowskiego.

✶ W Instytucie Propagandy Sztuki pod przewodnictwem prof. Felicjana Kowarskiego odbyło się dn. 17. V. zebranie dyskusyjne na temat organizacji spraw plastyki w Polsce, w związku z memorjałem, jaki w tej kwestji złożyła p. ministrowi W. R. i O. P. Rada Naczelna Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków.

W zebraniu wzięli udział artyści, przedstawiciele prasy i krytycy artystyczni. Główne punkty memorjału: polityka muzealna, propaganda artystyczna, opieka nad artystą, przygotowania konsumenta sztuki — wywołały ożywioną dyskusję, w której brali m. in. udział dyr. Zbiorów Państw. dr. Lauterbach, prezes Tow. Art. Marczewski, prezes Koła Plastyków Legjonistów Modzelewski, krytycy, dr. Sterling, Konrad Winkler i inni.

Konkluzją dyskusji nad poszczególnemi punktami memorjału było wysunięcie palącej kwestji wspólnego wystąpienia wszystkich zrzeszeń artystycznych w celu obrony interesów zawodowych i artystycznych plastyków polskich.

NOWA ORGANIZACJA ARTYSTÓW W WARSZAWIE. Około 100 artystów plastyków zorganizowało się ostatnio w stowarzyszenie p. n. «Blok» zawodowych artystów plastyków.

Nowopowstała organizacja obejmuje artystów, zgrupowanych w stowarzyszeniach: «Ład», «Ryt», «Bractwo św. Łukasza», «Szkoła Warszawska», «Loża Wolnomalarska» i «Kolor».

Do Rady Stowarzyszenia wybrani zostali: rektor T. Pruszkowski, prof. W. Jastrzębowski, B. Krasnodębska-Gardowska, L. Bogdanowicz, M. Bylina, M. Jurgielewicz, L. Kintop, W. Podolski, M. Sigmund, J. Zamoyski.

Zarząd stanowią: E. Kokoszko, B. Cybis, T. Cieślewski (jun.), E. Arct, E. Manteuffel i K. Orthwein.

Do komisji rewizyjnej powołano: J. Umińską, St. Ostoja-Chrostowskiego, E. Czerwińskiego i R. Schneidra.

«Blok» wydał «Deklarację Ideową» p. t. Sztuka jest funkcją życia».

✶ W sierpniu otwarto w I. P. S-ie z okazji Światowego Zjazdu Polaków zagranicy wystawę retrospektywną p. t. «Życie polskie w malarstwie». Zgromadzono 142 eksponaty 40-tu malarzy, wśród których widnieją nazwiska: Axentowicza, Boznańskiej, Brodowskiego, Chełmońskiego, A. i M. Gierymskich, A. Grabowskiego, Grottgera, Gryglewskiego, J. Kossaka, Kotsisa, J. Malczewskiego, Matejki, Michałowskiego, P. Norblina, Orłowskiego, Podkowińskiego, Rodakowskiego, Szermentowskiego, Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego, Zaleskiego, Gersona i innych. Wystawę organizował Michał Siemiradzki. Wstęp do katalogu (nie sygnowany) napisany na poziomie wykładu dla uczniów szkół powszechnych, budzi zasadnicze zastrzeżenia. Wystawa urządzona b. starannie.

Równocześnie otwarto w salach Muzeum Narodowego przy al. 3-go Maja wystawę p. t. «Polacy zagranicą». Wystawa pod względem artystycznym urządzona na b. niskim poziomie.

W «Zachęcie» urządzono wystawę p. t. «Polska i jej lud w malarstwie XIX i XX w.».

KRAKÓW

WALNE ZGROMADZENIE ZAWOD. ZWIĄZKU POLSK. ART. PL. W KRAKOWIE. Dn. 29 maja br. odbyło się doroczne Walne Zgromadzenie Zawod. Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie pod przewodnictwem prezesa Dr Adolfa Szyszko-Bohusza. Po zagajeniu, odczytaniu protokołu, sprawozdaniu z działalności Związku i sprawozdania skarbowego, uchwalono na wniosek przewodniczącego Komisji rewizyjnej p. Wł. Czajewicza, absolutorjum ustępującemu Wydziałowi. Zgodnie z przepisami statutu ustąpili w tym roku z Wydziału koledzy E. Geppert i Z. Milli. Wylosowano kol. J. Pochwalskiego. Reszta Wydziału bez zmiany. Wybrano do Wydziału kolegów: T. Cybulskiego, H. Krzetuską i ponownie kol. Gepperta i Z. Millego. Wydział Związku ukonstytuował się następująco: Prezes Adolf Szyszko-Bohusz, wiceprezesi: I Eugenjusz Geppert, II Adam Gerżabek, Sekretarz: Hanna Krzetuska, Skarbnik: Emil Krcha, Gospodarz: Stanisław Majchrzak, Bibljotekarz: Kazimierz Mitera, członkowie Wydziału: Jan Cybis, Tadeusz Cybulski, Józef Jarema, Zygmunt Milli, Zbigniew Pronaszko, Kazimierz Rutkowski. Osią zainteresowania stała się sprawa budowy Domu Artystów Plast. Wobec oddania do dyspozycji Związku przez gminę parceli budowlanej przy ul. Łobzowskiej, wobec zatwierdzenia przez Magistrat projektu prezesa A. Szyszko-Bohusza, Walne Zgromadzenie na jego wniosek powołało do życia Komitet Budowy Domu. Przewodnictwo Komitetu objął na wniosek prezesa Bohusza, przyjęty przez aklamację, honorowy prezes Związku Wincenty Wodzinowski, na zastępcę powołano arch. Boratyńskiego, na kierującego akcją budowy prezesa Szyszko-Bohusza, a na członków Komitetu kol. Grotta, Gerżabka, Gepperta i Millego.

Wyłoniony na Walnem Zgromadzeniu Komitet przystąpił natychmiast do działania. Dnia 12. V. br. uchwalono na wniosek referenta budowy i projektodawcy prezesa A. Szyszko-Bohusza oddać wykonanie budowy firmie «Arch. Inż. Struszkiewicz i S-ka». Roboty rozpoczęte natychmiast prowadzi się w tempie tak energicznem, że w tej chwili dom jest w t. zw. stanie surowym na ukończeniu.

W TOWARZYSTWIE PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH na pl. Szczepańskim otwarto dnia 15. IV. br. wystawę Wojciecha Weissa i jego uczniów. Wystawa prof. Weissa, obejmująca twórczość jego od najmłodszych lat po r. 1929 zajęła dużą salę środkową i świetlicę. Resztę gmachu wypełniła wystawa uczniów z różnych okresów pedagogicznej działalności prof. Weissa w krakowskiej Akademji. W wystawie brali udział: Aneri, F. Czerwenka, S. Cygler, A. Dębowska, H. Dietrich, J. Fedkowicz, M. Filipkiewicz, K. Förster, P. Gajewski, St. Herstal, J. Hrynkowski, M. Kręcioch, H. Loria, B. Leser, M. Litauerówna, K. Łysakowski, A. Malicki, W. Markiewiczówna, J. Mroziński, K. Mitera, S. Müller, G. N. Wistreich, St. Orwicz, A. Oleś, A. Plutzer, Z. Radnicki, Cz. Rzepiński, T. Seweryn, M. Sperling, J. Studnicki, K. Strzemiński, K. Tomorowicz, J. Winiarz, F. Zylberberg-Frommerowa, St. Żurawski.

MAJ wypełniała wystawa krakowskich artystów z Grupy «Dziesięciu» rozmieszczona w dużej sali Towarzystwa. Równocześnie w świetlicy wystawiał Tytus Czyżewski, malarz, poeta i krytyk, jeden z pierwszych modernistów polskich. Na wystawę złożyła się kolekcja kilkudziesięciu płócien. Ten pokaz o bardzo wysokim poziomie artystycznym, bogaty w malarskie problemy, budził wielkie zainteresowanie, rzecz znamienna — powszechne. W dalszych salach gościła wystawa grafiki szwedzkiej Sällskapet. Wystawiali: Arleman Hjalmar, Asp Hjalmar, Angström-Setterwall Astrid, Aslund Acke, Bergmann Annie, Bergström Sigge, Bernhard Waldemar, Borglind Stig, Ciacelli-Ström Elsa, Endström Albert, Fischerström Edith, Fjaestad Maja, Gehlin Hugo, Geijer von Zitzewitz Anna, Hamborn Axel, Harryan Harry, Holm Ture, Jansson Knut, Küsel Ernst, Lagercrantz-Magnus Siri, Lindborg Ingeborg Andreasen, Nordling Gerda, Sahlen Artur, Sallberg Harald, Siegard Pär, Straat Hjalmar, Sundström Harriet, Tonden Elvi, Wallert Axel, Zanden Helge.

Wystawa ta miała charakter zamienny jako rewanż za wystawę grafików polskich z Krakowa, urządzoną w zeszłym roku w Sztokholmie dzięki staraniom prezesa Leona Kowalskiego i sekr. Józefa Pochwalskiego.

Zrzeszenie «Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy» urządziło między 15/IV a 10/V br. w żydowskim Domu Akademickim (ul. Przemyska), pod protektorem P. Wojewody Krakowskiego wystawę portretów. Wystawa bardzo ciekawa, obejmowała prace malarskie i rzeźbiarskie poczynając od okresu matejkowskiego aż do współczesnego. Zebrano tam dzieła: Matejki, Grottgera, Horowitza, Malczewskiego, Koniuszki, Axentowicza, Mehoffera, Leopolda Gottlieba, Wlastimila Hoffmana, Laszczki, Kuny Dunikowskiego, Hochmanna, Karpińskiego, Sichulskiego, Merkela, Kisslinga, Rembowskiego, Kossaka Wojciecha, Weissa, Folgera, Liljena, Daniel-Kossowskiej, J. Pochwalskiego. E. Schinagla, Schenkera, Strassberga, Menkesa, Birnbauma, Wachtla, Goldhubera i Regenbogena. E. G.

Dnia 30 maja br. otwarto w obecności Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w gmachu Towarzystwa pierwszy ogólnopolski «Salon 1934» w Krakowie.

W dniu 1. VI. br. w obecności Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Prof. Ignacego Mościckiego oraz członków Rządu dokonano poświęcenia kamienia węgielnego pod budowę Muzeum Narodowego w Krakowie. Poświęcenia dokonał Ks. Bisk. Rospond.

Z inicjatywy Redakcji Głosu Plastyków, zawiązał się w maju br. Komitet organizacyjny Polsko-Francuskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki.

Celem Towarzystwa jest utrzymywanie, rozszerzanie i pogłębianie znajomości sztuki francuskiej i kultury artystycznej Francji, oraz zaznajamianie Francji ze sztuką polską i polską kulturą artystyczną.

W ostatnich miesiącach Rada m. Krakowa uchwaliła nazwy kilku nowych ulic. Przypominamy, że na Ludwinowie który jest obecnie dzielnicą Krakowa urodził się wielki malarz polski Aleksander Kotsis. Czy nie wartoby nazwać jego imieniem jedną z nowych ulic, jakie powstają w tej dzielnicy? (m)

Bezinteresowny dar. Jak informuje prasa, prof. Sichulski ofiarował bezinteresownie dla Koła byłych żołnierzy 1. P. A. Leg. Pol. obraz, przedstawiający fragment bitwy pod Pokrzywianką. Obraz został wykonany jedynie za zwrotem kosztów własnych; «jedynie» zamyka się w kwocie około półtora tysiąca zł.

DATA URODZIN MICHAŁOWSKIEGO. Wśród sprawozdań, odnoszących się do wystawy Piotra Michałowskiego w salach warsz. I. P. S-u, wyróżnia się «fachowość» krytyki p. Dienstl-Dąbrowy w krak. «I. K. C.». Krytyk nie zadał sobie trudu, by popatrzeć do obszernej już dzisiaj literatury o Michałowskim i skrócił okres życia wielkiego malarza o 2 lata. Otóż Piotr Michałowski urodził się w Krakowie dnia 2 lipca 1800 r., co stwierdza w sposób ostateczny i niewątpliwy Dr M. Sterling na str. 13 swej monografji — cytując metrykę Michałowskiego, wystawioną w kościele św. Mikołaja w Krakowie. P. Dienstl-Dąbrowa z datami jest w wiecznej niezgodzie. Parę wierszy dalej pisze np. tak: «...W r. 1848 znów próbuje nawiązać łączność ze sztuką malarską». Właśnie w r. 1848 rewolucja oderwała Michałowskiego od sztuki, gdyż na wieść o niej powraca do kraju z Paryża i z małemi przerwami prawie do śmierci t. j. do r. 1855, poświęca się sprawom publicznym. Errare humanum est..., daty to czasem sprawa drugorzędna — nigdy jednak wtedy, gdy się je podaje o wielkich ludziach. *E. G.*

W Miejskiem Muzeum Przemysłowem odbyło się dn. 28. IV. uroczyste otwarcie «Wystawy druków Anczyca», zorganizowanej przez Krak. Tow. Miłośników Książki ku uczczeniu 50-lecia pracy Wacława Anczyca. Wystawa obejmowała co cenniejsze prace, jakie wyszły z pod prasy tej, dla polskiej kultury dobrze zasłużonej drukarni.

POWRÓT NA WAWEL KOLEKCJI HR. LEONA PINIŃSKIEGO. W ostatnim czasie rozwieszono w salach Królewskiego Zamku na Wawelu obrazy z kolekcji Leona Pinińskiego, które swego czasu zostały wywiezione do Londynu. Dzięki przychylnemu stanowisku Ministerstwa Skarbu i Ministerstwa W. R. i O. P. kolekcję tę włączono do zbiorów państwowych i przeznaczono zgodnie z życzeniem ofiarodawcy do sal zamkowych, dzięki czemu stanowi obecnie jedną całość z poprzednio przez L. Pinińskiego ofiarowanemi na Wawel kilkuset dziełami sztuki. W ten sposób odzyskano dla Wawelu 49 cennych obrazów, które stanowią poważny zaczątek pięknej Galerji.

Znajdują się tam m. i. obrazy J. Constable'a, Tiepola, Van Goyen'a, Reynolds'a, Gainsborough'a, Hogarth'a, Ruisdael'a, Steen'a, Perugina i t. d.

W Nr. 1. «Głosu Plastyków» z r. 1932 poświęcono sprawie tej kolekcji obszerne uwagi w artykułach Dra St. Świerz-Zaleskiego i Jana Cybisa, którzy domagali się niedopuszczenia, aby tak cenne obrazy zostały z kraju wywiezione.

Artykuł z bliższem omówieniem tej kolekcji wraz z ilustracjami, pióra Dra Świerza-Zaleskiego, kustosza Zbiorów Wawelskich zamieścimy w najbliższym numerze. *(m)*

Z wiosną zawiązało się w Krakowie TOWARZYSTWO PROPAGANDY SZTUK PLASTYCZNYCH, które pozostaje w ścisłym kontakcie z Zawod. Związkiem Pol. Art. Plast. — Celem Towarzystwa jest zaznajamianie szerszego ogółu inteligencji ze sztuką plastyczną przez odczyty, pogadanki, zwiedzanie i organizowanie wystaw. Zarząd T-wa P. S. P. stanowią: Prezes Sława Orkanowa, wicepr. Stefanja Dyboska, sekretarz J. Grabowska, skarbnik J. Süssle-Muszkietowa. T-wo dzieli się na sekcje: odczytową (Róża Cybulska), propagandową (Dr. Z. Ślączkowa) i prasową (J. Fuchsówna). Urządzono następujące odczyty: Cz. Rzepińskiego «O malarstwie współczesnem», E. Geppert a «O Piotrze Michałowskim», prof. B. Hamel'a «O rozwoju zainteresowań artystycznych we Francji», Andrzeja Pronaszki «O nowoczesnym teatrze». Pozatem odbył się wieczór, poświęcony muzyce egzotycznej, z ilustracją muzyczną i prelekcją Prof. U. J. Zygmunta Mysłakowskiego. Odczyty i zebrania odbywały się w Domu Artystów.

W Domu Artystów urządzono staraniem Związku Pol. Art. Plast. następujące odczyty: H. Simonowiczówej o Rzymie dawnym i współczesnym, prof. Ludwika Skoczylasa o potrzebie kontaktu z twórczością ogólno-ludzką.

W maju b. r. odbył się wieczór poezji Tytusa Czyżewskiego, poprzedzony słowem wstępnem T. Cybulskiego. Recytowali J. Rzepińska, M. Katz i autor.

Dnia 10. VI. b. r. otwarto w Domu Artystów NOWY SALON — 1934, obejmujący wycofane z oficjalnego Salonu obrazy i rzeźby (w ilości 60 ekspon.). Wystawiali podpisani na odezwie bojkotowej plastycy w liczbie 35.

D. 25. VIII. b. r. otwarto w Domu Artystów wystawę obrazów, rzeźb i grafik, ofiarowanych przez członków Związku i plastyków niezrzeszonych na rzecz powodzian. Wystawa trwa w dalszym ciągu i obejmuje obecnie 100 zgórą eksponatów, w tem 65 obrazów olejnych, 34 grafik i rysunków, oraz 7 rzeźb. Dzieła te przeznaczone są na loterję artystyczną, której organizacją — po zakończeniu akcji zbiórki na terenie wszystkich Zaw. Związków P. A. P. — zajmie się Ogólno-Polski Komitet Pomocy dla ofiar powodzi.

W pierwszych dniach września wysłano transport stukilkudziesięciu obrazów i rzeźb na wystawę, jaką Zrzeszenie «Zwornik» urządza wraz z zaproszonymi gośćmi w stolicy Jugosławji. Organizacją wystawy w Belgradzie zajmuje się sekretarz «Zwornika» J. Sperlinżanka. W charakterze delegata udaje się do Jugosławji T. Cybulski, który z okazji otwarcia wystawy wygłosi odczyt o współczesnej polskiej plastyce.

W Bibljotece Jagiellońskiej otwarto z początkiem września b. r. WYSTAWĘ ILUMINOWANYCH RĘKOPISÓW WŁOSKICH Z OKRESU OD XII—XVIII W., pochodzących ze zbiorów Bibl. U. J. i innych. Reprezentowane są wszystkie ogniska włoskiego malarstwa minjaturowego z przewagą Bolonji i Sjeny. Wystawa świadczy wymownie o wielowiekowych stosunkach kulturalnych Polski z Włochami. — Wystawę zorganizowała p. Dr. Zofja Ameisenowa. *(m)*

ZNAMIENNE WYJAŚNIENIE.

Pod takim tytułem zamieszcza I. K. C. w dn. 7. VII. br. w związku z anonimową oszczerczą kampanją przeciw Zawod. Zw. Pol. Art. Plastyków i jego prezesowi następujący komunikat:

Rektorat Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie stwierdza, że pan inżynier dr. Adolf Szyszko-Bohusz piastował po raz ostatni godność rektora Akademji w roku szkolnym 1927/28, zaś w końcu marca 1932 r. rozp. Ministerstwa W. R. i O. P. l. 216/32 został zwolniony z obowiązków profesora tejże Akademji».

Jak widać Akademja Sz. P. nie ma większych trosk w czasie, kiedy opinja publiczna domaga się gruntownej sanacji panujących w tej uczelni stosunków — jak wydawanie urzędowej enuncjacji spieszącej skwapliwie w sukurs brukowym napaściom osobistym i kalumniom przeciw byłemu swemu rektorowi i profesorowi[1].

«Znamienne» to oświadczenie, gdy się wie, że Dr Szyszko-Bohusz piastował przez 7 lat bez przerwy godność rektora Akademji, że dla jej rozwoju położył niespożyte zasługi, jak żaden z dotychczasowych rektorów i że zyskał sympatje i wdzięczność uczniów, jak mało który z profesorów w ciągu szeregu lat. Wiadomo również, że Rektor Szyszko-Bohusz wobec zwinięcia Wydziału Architektury w Krak. Akademji, został powołany na profesora architektury Politechniki warszawskiej, gdzie nadal wykłada. Intencje tego urzędowego oświadczenia są przejrzyste a bardzo znamienne dla stosunków panujących obecnie w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie. *(z-a)*

[1] Ciekawi jesteśmy kto w imieniu rektora W. Weissa podpisał ten komunikat?



W. WYRWIŃSKI *RYSUNEK*

HISTORYCZNA WYSTAWA LEGJONÓW

...Poszło przedewszystkiem za nami to, co jest najpiękniejsze w kulturze ludzkiej, poszła sztuka.

Józef Piłsudski.

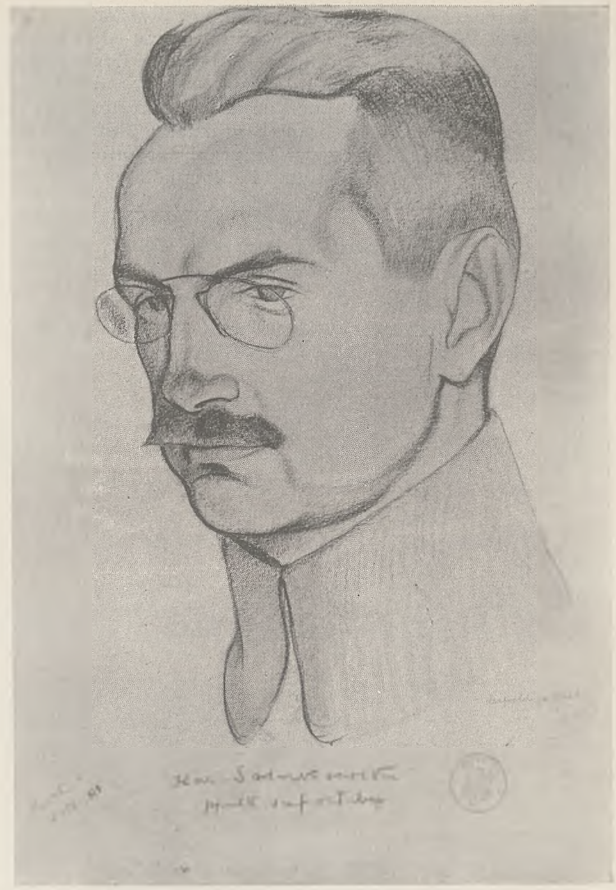
Słowa te figurują na naczelnem miejscu katalogu Historycznej Wystawy Legjonów Polskich, urządzonej w Muzeum Narodowem w Krakowie w dwudziestolecie wymarszu Kadrówki. Wystawa obejmuje obok zbioru dokumentów i pamiątek, bogato reprezentowany dział sztuki, związany z legjonami. Po raz wtóry na tem miejscu wyrażamy żal, że twórczość poległych legjonistów plastyków, jak Wł. Koniecznego, Kazimierza Dąbrowy-Młodzianowskiego, Wilhelma Wilka-Wyrwińskiego, Mikołaja Sarmata-Szyszłowskiego i innych — nie została zgromadzona i ukazana w odpowiednio ujętej całości, zwłaszcza, że plastycy ci wyszli z artystycznego środowiska Krakowa. Pragniemy również poraz wtóry zaznaczyć, że należałoby wydać monografje poświęcone poległym legjonistom plastykom, których twórczość nie ograniczała się jedynie do momentów związanych z walką orężną — i stanowi zamknięty już dziś etap w rozwoju sztuki polskiej.

Artystyczna organizacja wystawy spoczywała w ręku Fr. Jaźwieckiego, przy współudziale kustoszów Muzeum Narodowego Dr. Z. Bocheńskiego, Dr. K. Buczkowskiego, Dr. E. Łepkowskiego, kustosza Muzeum Przem. Kazimierza Witkiewicza, oraz p. J. Sokulskiego. *(km)*

Z WYSTAWY PRAC OFIAROWANYCH NA POWODZIAN W DOMU ARTYSTÓW W KRAKOWIE



CZESŁAW RZEPIŃSKI: RYSUNEK



LEOPOLD GOTTLIEB: PORTRET KAZIMIERZA SOSNKOWSKIEGO, SZEFA SZTABU I BRYGADY (1915)

Z HISTORYCZNEJ WYSTAWY LEGJONÓW W KRAKOWIE



FRANCISZEK JAŹWIECKI: RANNY PIĄTAK

LWÓW

WYSTAWY. W kuluarach Teatru Rozmaitości we Lwowie została otwarta d. 26. V. br. staraniem lwowskiego Z. Z. A. P. wystawa Tadeusza Wojciechowskiego.

Po zbiorowej wystawie prac S. Kramarczyka urządzono pokaz prac art. mal. Lichtensteina z Paryża oraz kolekcji rysunków L. Lillego.

Wystawy cieszyły się dużą frekwencją i zainteresowaniem prasy.

Z. Z. A. P. przypomina, że bojkot lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych trwa nadal. Nieobecność prac 44 członków Z. Z. A. P.-Lwów jakoteż członków wszystkich Z. Z. A. P. w Polsce powoduje bardzo widoczne obniżenie poziomu wystaw i działalności tego Towarzystwa.

NOWE WŁADZE Z. Z. A. P. WE LWOWIE. Na Walnem Zebraniu członków w dniu 11. VI. b. r. wybrano Zarząd, który ukonstytuował się następująco: prezes L. Lille, wiceprezes Wł. Krzyżanowski, sekretarz I. St. Kramarczyk, sekretarz II. Al. Krzywobłocki, skarbnik I. E. Epstein, skarbnik II. R. Sielski, członkowie Wydziału O. Axer, M. Feuerring, L. Tyrowicz, Osińczuk, W. Mars, T. Wojciechowski.

Przy lwowskim Z. Z. A. P. utworzono Sekcję Architektoniczną, w skład której wchodzą członkowie: Epstein, Kocimski, Kramarczyk, Krzywobłocki, Pisiewicz i T. Wojciechowski.

Lwowski Z. Z. A. P., Z. Z. Literatów i Związek Kompozytorów i muzykologów przystąpiły do stworzenia organizacji, mającej na celu obronę interesów artystycznych.

Lwowska Rozgłośnia Polskiego Radja nadała d. 11 lipca br. audycję wygłoszoną przez kol. L. Lillego p. t.: «Krakowski kongres plastyków», która przedstawiła wyniki obrad III Zjazdu Z. Z. A. P., jakoteż oświetliła sprawę bojkotu «Salonu — 1934», oraz związanej z tem nagonki przeciw Z. Z. A. P.-Kraków.

Następne audycje z zakresu sztuki odbywać się będą w pierwsze piątki każdego miesiąca o godz. 21, jako Radjowe Wiadomości Plastyczne Rozgłośni Lwowskiej pod redakcją kol. L. Lillego.

KONKURS na budynek Miejskich Zakładów Elektr. we Lwowie dał wynik następujący: I nagroda: Dominik Juraszyński (Warszawa), II: nagroda Kocimski (członek Z. Z. A. P. Lwów) przy współpracy Krzyszkowskiego i Majewskiego, III: nagroda Frydecki i Porębowicz (Lwów).

WYSTAWA TEATRALNA. Lwowski Z. Z. A. P. ogłasza wystawę teatralną, w której udział mogą wziąć zrzeszeni jakoteż i sympatycy jako goście. Wystawa obejmie projekty prac tak wykonanych jak i dotąd niezrealizowanych — w formie szkiców, modeli, makiet i fotografij. Zgłoszenia do 20. X. 1934 r.

WYSTAWA F. VALLOTON'A. Staraniem Tow. Przyjaciół Francji otwarto w maju w salach Muzeum Przemysłowego wystawę prac graficznych Felix'a Valloton'a.

BUDOWA NOWEGO GMACHU UKRAIŃSKIEGO MUZEUM NARODOWEGO przy ulicy Mochnackiego jest już na ukończeniu. Nowy budynek kosztować ma w całości około 180.000 zł. i będzie urządzony według najnowszych wskazań muzeologji. Otwarcie nowego gmachu przewidywane jest z końcem b. r. Część eksponatów przeniesiono już do nowych sal. Muzeum Ukraińskie posiada przeszło 80.000 eksponatów wielkiej wartości artystycznej.

(m)

ŁÓDŹ

Wystawa obrazów JÓZEFA PANKIEWICZA, otwarta została w maju I. P. S-ie w Łodzi. Wystawa ta zawiera część eksponatów, ze zbiorowej wystawy Pankiewicza, urządzonej rok temu w Warszawie. Ostatnio wystawa ta gościła w Miejskiem Muzeum w Bydgoszczy.

(m)

Komisarz Rządowy m. Łodzi p. inż. Wacław Wojewódzki powołał do życia Komisję Muzealną przy Muzeum Historji i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów. Sprawa składu tej Komisji ze względu na nieodpowiednią jej obsadę wywołała protest Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, który został poparty przez Związki Zawodowe w Krakowie, Lwowie i Warszawie.

Obecna epoka w sztuce jest przedewszystkiem epoką zmian kryterjów i form artystycznych. Zrozumienie kierunku zmian jest koniecznością dla każdego, kto chce zachować kontakt ze sztuką, zmieniającą się w naszej epoce. Temu celowi mają służyć wieczory dyskusyjne, połączone z jednodniowemi wystawami prac członków Związku, organizowane co miesiąc przez Zw. Zaw. Pol. Art. Plast. w Łodzi dla członków i osób zaproszonych. Pierwszy wieczór dyskusyjny odbył się 21/IV r. b. w lokalu miejscowego I. P. S.'u. Tematami, jakie poruszano, były: malarstwo i jego formy wobec architektury nowoczesnej, temat zewnętrzny (literacki) i rozbudowa treści obrazu przez formę, składniki formy i ich znaczenie dla budowy obrazu. Drugi wieczór dyskusyjny odbył się 2/VI. Tematami były: kompozycja obrazu przez kolor, malarstwo jako jeden z czynników organizujących w architekturze nowoczesnej, udział świadomości w koncepcji surrealizmu.

W pierwszej połowie kwietnia r. b. uruchomiono przy miejskiej szkole graficznej, staraniem Zarządu Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi kurs litografji artystycznej dla członków Związku. Narazie pracuje tylko kilku malarzy. Zarząd projektuje na okres jesienny rozszerzyć kurs i uprzystępnić korzystanie z pracy graficznej oraz z pracy litograficznej ogółowi członków Związku.

Drukarstwo funkcjonalne. Dnia 29 maja b. r. w jednej z sal tutejszego Instytutu Propagandy Sztuki otwarto pod tą nazwą wystawę Miejskiej Dokształcającej Szkoły Zawodowej Grafików, prowadzonej przez Wł. Strzemińskiego. Drukarstwo funkcjonalne zrywa całkowicie z systemem zdobnictwa, panującego w typie drukarstwa renesansowego, jakie z niewielkiemi odchyleniami przetrwało do naszych czasów. Zadaniem drukarstwa funkcjonalnego jest wydobycie nowych wartości emocjonalnych i sugestywnych tkwiących w druku, ścisła organizacja elementów czytelności i przejrzystości układu. Forma drukarska jest funkcją treści. Podstawą kształtowania drukarstwa funkcjonalnego jest proporcja podziałów i rytm kształtów z zastosowaniem zasad neoplastycyzmu i kubizmu. Drukarstwo funkcjonalne obok architektury funkcjonalnej jest realizacją koncepcyj sztuki współczesnej.

Łódź, w czerwcu. 1934 r.

POZNAŃ

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych po zamknięciu wystawy Szczepu Szukalszczyków «Rogate Serce» (uczniów Szukalskiego) oraz bieżącej: (Augustynowicz, Dziurzyńska-Rosińska, Lam, Lewański i Krzeszowa), otwarto «Wystawę Religijną grupy «Plastyka».

W Instytucie Krzewienia Sztuki (IKS) odbywały się kolejno wystawy: rysunków H. Polańskiego, gwaszów Tomorowicza, rysunków i akwarel T. Czyżewskiego, drzeworytów W. Lama, drzeworytów A. Studzińskiej, akwarel Grabowskiego, grafiki A. Kondratskiego, zbiorowej gwaszów i obrazów olejnych W. Taranczewskiego i drzeworytów Kluski. L. Dołżycki, artystyczny kierownik I. K. S-u zainicjował dyskusje i wykłady z zakresu sztuk plastycznych, urządzane przy otwarciu wystaw.

Burza w szklance wody. W Kurjerze Poznańskim z 24. III. br. Jan Mroziński pisał o wystawie «Szczepu Szukalszczyków» co następuje: ...A więc nie rozmach i młodzieńcza fantazja, lecz poprawność, kaligrafja i skrupulatna dokładność»... «Myślę, że właściwą tej grupy nazwą byłoby nie «Szczep Rogate Serce» lecz «Szczep cichy i pokornego serca»... «Przy tem pełno tzw. «treści», a właściwie literaturki»... itp.

W odpowiedzi na tę słuszną recenzję p. Boratyński (członek Szczepu) wygłosił w I. K. S-ie odczyt pt. «O przyszłość sztuki polskiej», który w kilka dni później wydrukował w ulotce «Kraka», poprzedzając bardzo nieodpowiednim wstępem i równie nieodpowiedniem, bardzo niekulturalnem zakończeniem. Cała sprawa przypominała wystąpienie ongiś «mistrza» Szukalskiego w Krakowie, była rzec można kopją mistrza w miniaturze.

Recenzent, który «nie różni się» od wielu. W Dzienniku Poznańskim p. Dr. Witold Dalbor, wojewódzki konserwator sztuki, pisuje recenzje bardzo oryginalne. Oto mała próbka: «Kompozycje Lama mimo założeń kolorystycznych są w kolorze zbyt jednostajne. Wyróżniają się kompozycją dwa krajobrazy miejskie Poznań I i II. Marja Krzeszowa wystawiła szereg kwiatów, z których wyróżniają się Dalje II. Z olejnych obrazów Dziurzyńskiej-Rosińskiej odznacza się dobrze uchwyconym nastrojem «Jesień na plantach» (podkreślenia red.)

Czyżby istotnie historyka sztuki nie było stać na głębszą wnikliwość i na bogatszą i subtelniejszą terminologję w owem «wyróżnianiu».

(Po zbiorowej wystawie obrazów W. Taranczewskiego i drzeworytów Kluski) w I. K. S. otwarto wystawę grupy «ZWORNIK».

W Tow. Przyj. Szt. Pięk. (po wystawie Plastyki)) otwarto wystawę grupy «Ars feminae».

W salonie żółtym «I. K. S-u» w Poznaniu otwarto d. 5. IV. br. wystawę Arkadjusza Kondratskiego. Wystawa obejmuje litografje, suchoryty, drzeworyty, i rysunki.

SOSNOWIEC

Wystawa Związku Krak. i Zrzeszenia Art. Plast. Zagłębia Dąbrowskiego «Blok».

Staraniem Zrzeszenia «Blok» urządzono w okresie marzec-kwiecień br. wystawę Związku i Zrzeszenia «Blok» w lokalu Seminarjum Naucz. w Sosnowcu. Wśród wystawiających znajdujemy w katalogu wystawy nast. nazwiska: Józef Badower, J. Giżycka-Berezowska, S. Dyboska, E. Geppert, A. Gerżabek, N. Rumińska-Gerżabkowa, Z. Gąsiorowski, E. Krcha, Z. Król, H. Krzetuska, J. Süsle Muszkietowa, A. Oleś, J. Pochwalski, W. Poraj-Chlebowski, Z. Piwko, Z. Pronaszko, K. Rutkowski, C. Rzepiński, E. Schinagel, W. Stapiński, W. Weiss, Z. Wielowieyska, A. Żebrowski.

Z ramienia Związku kierownikiem wystawy był Czesław Rzepiński.

TORUŃ

Konfraternia Artystów w Toruniu urządziła w dn. 14. IV. br. uroczystą Akademję ku czci Artura Górskiego w 25-lecie wydania «Monsalvatu». Artur Górski był jednym z założycieli Konfraterni toruńskiej.

Z inicjatywy p. wojewody St. Kirtiklisa odbyła się w Toruniu konferencja w sprawie ożywienia ruchu kulturalno-artystycznego na Pomorzu. Na zebraniu tem powołano do życia Radę naukowo-kulturalną Ziemi Pomorskiej. Wśród wielu spraw omawiano potrzebę stworzenia w Toruniu centralnego muzeum krajowego, sprawę uczelni artystycznej itp. *(m)*

KAZIMIERZ n/WISŁĄ

KAZIMIERZ NAD WISŁĄ. W salach historycznego Domu Celejowskiego otwarta została trzecia doroczna wystawa obrazów, grafiki i rzeźby zespołu artystów stale tu zamieszkałych i przybywających na studja letnie. W wystawie biorą udział E. Arct, M. Czermińska-Sawicka, R. Ginejko, E. John, B. Jużcicki, J. Łopuszański, J. Karmański, L. Kobierski, N. Korzeń, M. Nehring, A. Nowiński, H. Okołowiczowa, T. Pruszkowski, R. Skoczylasowa, J. Śliwień, M. Silberszlagowa, M. Słodki, J. Szopiński, N. Szpigel, W. Wąsowicz, Sz. Wodnicki. Wystawa urządzona jest staraniem Tow. Przyjaciół Kazimierza nad Wisłą.

KRZEMIENIEC.

WYSTAWA «GRUPY KRAKOWSKIEJ». Staraniem Sekcji Artystycznej Z. O. S. w Krzemieńcu odbyła się w maju w wielkiej sali Liceum Krzemienieckiego wystawa sztuki nowoczesnej «Grupy krakowskiej» ze współudziałem prof. Leona Chwistka. W wystawie brali udział: Blonder Sasza, Grünberg Berta, Jarema Marja, Lewicki Leopold, Marczyński Adam, Osestowicz Stanisław, Stern Jonasz, Waniek Eugenjusz i Wiciński Henryk.

Wystawiono sto kilkadziesiąt prac. *S.*

KRZEMIENIEC — NIEWYZYSKANY OŚRODEK PRACY MALARSKIEJ

Położone w południowej części Wołynia, ukryte w głębokim jarze krawędzi wyżyny podolskiej, niewielkie miasteczko Krzemieniec znane jest ogólnie jako miejsce urodzenia Juljusza Słowackiego i jako siedziba Liceum Krzemienieckiego, dzięki któremu pozyskało słuszną nazwę Aten Wołyńskich. Nie wszystkim jest jednak wiadome, że owe Wołyńskie Ateny są również — dzięki przepięknemu położeniu — Wołyńską Szwajcarją, a już nieliczni tylko wiedzą, że Krzemieniec posiada ogromną ilość niezwykle wartościowych i zupełnie oryginalnych zabytków polskiej architektury drewnianej z 18-go i początków 19-go stulecia. Zabytki te zachowały się w zwartych i obszernych grupach, tworząc skupienia z fantastycznemi zaułkami i zakamarkami o niezmiernie bogatych i różnorodnych formach, łączą się przytem bezpośrednio i harmonijnie z bogato rzeźbioną i silnie zalesioną okolicą, nadając miastu jedyny w swoim rodzaju, oryginalny i wysoce malowniczy charakter. W takiej ilości i w tak dziewiczej formie zachowanego, nie znajdziemy dawnego, drewnianego budownictwa nigdzie w Polsce; to też Krzemieniec jest jedynem w Polsce miastem, które zostało uznane, niemal w całości, za zabytkowy rezerwat i pozostaje pod opieką ustawy o ochronie zabytków i przyrody. Dodać należy, że Krzemieniec, dzięki owocnej działalności Liceum Krzemienieckiego, samorządu i społeczeństwa, posiada wiele urządzeń i instytucyj kulturalnych, ułatwiających i uprzyjemniających pobyt w tem mieście.

Dzięki tym rzadkim właściwościom, Krzemieniec jest coraz liczniej odwiedzany przez artystów malarzy, szukających w nim podniety twórczej i obficie korzystających dla swej sztuki, z jego nigdy niewyczerpanych motywów malarskich. Malarskie wartości Krzemieńca nie są jednak dotychczas należycie wyzyskane. Krzemieniec stać się powinien, jak na to w zupełności zasługuje, poważnym ośrodkiem artystycznym, celem wypraw licznych rzesz naszych pejzażystów, tak, jak stał się nim już Kazimierz nad Wisłą, podobny nieco do Krzemieńca charakterem, ale znacznie od niego uboższy w motywy.

Pragnąc Krzemieniec jaknajbardziej udostępnić malarzom, grono osób, którym sprawy kultury artystycznej leżą na sercu, podjęło w tym kierunku pracę, która wydała już pewne rezultaty. Przy miejscowem Zjednoczeniu Organizacyj Społecznych zawiązana została Sekcja Artystyczna, której działalność, między innemi, idzie w kierunku udzielania pomocy artystom malarzom, przybywającym — dla pracy — do Krzemieńca. Sekcja przyznała w bieżącym sezonie letnim, za pośrednictwem Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, siedmiu artystom malarzom stypendja, w postaci 4—6-cio tygodniowego, całkowitego utrzymania w Krzemieńcu. W zamian za to, każdy z artystów, pozostawia po jednym obrazie dla tworzących się w Krzemieńcu zbiorów publicznych. Działalność tę pragnie Sekcja kontynuować także w następnych sezonach i rozszerzyć ją na inne ośrodki sztuki, za pośrednictwem zrzeszeń i związków plastyków. Związki, ze swej strony, powinny poczynić starania w celu zdobycia dla wyjeżdżających do Krzemieńca malarzy zniżek kolejowych, ewent. funduszów na pokrycie kosztów przejazdu.

Pozatem projektowane jest stworzenie bezpłatnego schroniska dla malarzy młodszych, w któremby uczniowie uczelni artystycznych mogli też otrzymać za minimalną opłatą, skromne, ale zdrowe i wystarczająco obfite pożywienie. Pożądanem byłoby tutaj współdziałanie uczelni malarskich, któreby objawić się winno w subwencjonowaniu zdolnych a niezamożnych uczniów na pokrycie kosztów przejazdu i utrzymania w schronisku.

Artystom pragnącym udać się do Krzemieńca na własny koszt, Sekcja udziela informacyj i pomocy, oraz dostarcza pomieszczeń których koszt, wraz z całkowitem utrzymaniem, wynosi 60—80 zł. miesięcznie. Nadchodzący sezon jesienny specjalnie nadaje się do studjów malarskich w Krzemieńcu, dzięki — zazwyczaj — pięknym pogodom polskiej jesieni i cudownej barwności krajobrazu. Zimą, atrakcją są znakomite tereny narciarskie — w porze tej uzyskać można indywidualne zniżki kolejowe. (Warunki: narty — niestety nie sztaluga). Zainteresowani winni zgłaszać się pod adresem: Zjednoczenie Organizacyj Społecznych pow. Krzemienieckiego, Sekcja Artystyczna, Krzemieniec, ul. Słowackiego 12.

Dla informacji podajemy, że z Krakowa do Krzemieńca jechać należy przez Lwów — skąd via Kamienica Wołyńska, są bezpośrednie wagony. Cena biletu wynosi około 27 zł. (poc. posp. i os.)



ZOFJA KAMIŃSKA-TRZCIŃSKA:
M. B. BOLESNA (Rzeźba)

Z WYSTAWY SZTUKI RELIGIJNEJ I KOŚCIELNEJ W CZĘSTOCHOWIE



HALINA KRÜGERÓWNA: JEZUSEK
(Obrazek dziecinny)

CZĘSTOCHOWA. WYSTAWA SZTUKI RELIGIJNEJ I KOŚCIELNEJ.

Dnia 9 czerwca br. otwarto w Częstochowie w Muzeum mieszczącem się w parku im. Staszica Wystawę Sztuki Religijnej i Kościelnej, urządzoną przez Ruchomą Wystawę Sztuki. Otwarcia dokonał ks. Biskup Kubina, w obecności Biskupa Polowego ks. Gawliny, delegata Min. W. R. i O. P. Dra Jerzego Sienkiewicza — oraz przedstawicieli władz rządowych, wojskowych i miejskich. Wystawa jest pierwszym etapem na drodze do celowego zorganizowania stałych wystaw sztuki kościelnej i religijnej w Częstochowie, jako w ośrodku pielgrzymek religijnych. Celem jej jest rozbudzenie zainteresowania dla sztuki kościelnej zarówno wśród artystów jak i duchowieństwa i licznych rzesz wiernych. W dziale malarstwa wystawiają: W. Chełmońska, T. H. Dąbrowski, P. Górska, A. Grabarz, J. Heydukowska, V. Hoffmann, H. Jackowski, A. L. Kłopotowski, M. Kuleszyna, A. Michalak, W. Roguski, A. Rak, M. Szyszko-Bohusz, J. Zamoyski, H. Krügerówna. W dziale grafiki: M. Brzuska, St. O. Chrostowski, T. Cieślewski (syn), H. Ciszewska, Marja Dunin, I. Dybowska, W. Goryńska, J. Konarska, J. Kłopocka, L. P. Kobierski, M. Sieraczyńska, F. Siedlecki, K. Srednicki, w dziale ceramiki: J. Czarkowska, W. Szrajberówna, w dziale rzeźby: J. Below, E. Fierk, Z. Kamińska-Trzcińska, L. P. Kobierski, A. Polkowski, w dziale architektury: K. Jakimowicz, St. Marzyński, Inż. J. Witkiewicz-Koszyc, B. Zborowski, w dziale haftów: Siostra Aniela Józefowiczówna C. R. Zakon SS. Zmartwychwstanek w Częstochowie oraz Prywatna Szkoła Zaw. Żeńska w Częstochowie. Księgarnia Verbum wystawiła reprodukcje obrazów, książek religijnych oraz Tow. Wydawnicze w Warszawie (Mortkowicz) serje drzeworytów ludowych. — Wystawę urządził Komitet Stowarzyszenia «Ruchomej Wystawy Sztuki», którego zarząd stanowią: prezes K. Srednicki, zastępca Cz. Wdowiszewski, dyrektor: St. Chmielarski, skarbnik: Z. Dunin-Wolska. — Jury wystawy stanowili: E. Arct, J. Below, prof. T. Breyer, inż. St. Brukalski, inż. L. Niemojewski, J. Podoski, prof. T. Pruszkowski, Dr. Jerzy Sienkiewicz, K. Srednicki, prof. Dr. A. Szyszko-Bohusz. — Starannie wydany Katalog wystawy zawiera 10 plansz ilustracyjnych. Wystawa potrwa do końca września. Biorą w niej udział w większości artyści warszawscy. — Nie wątpimy, że w następnej wystawie (w roku przyszłym) — udział artystów z całej Polski będzie znacznie większy i kompletniejszy.

Przypomnieć tu warto Pierwszą Wystawę Współczesnej Sztuki kościelnej im. Piotra Skargi urządzoną w Krakowie w 1911 r. Była to wystawa o wysokim poziomie artystycznym i szerokim rozmachu organizacyjnym — czego niestety nie możemy powiedzieć o Wystawie Częstochowskiej. Wśród licznych eksponatów wszelkich działów sztuki kościelnej dominował fragment wnętrza kościółka, wykonany w trzech czwartych naturalnej wielkości według projektu Dra Adolfa Szyszko-Bohusza, z polichromją Kazimierza Młodzianowskiego i witrażami Wojciecha Jastrzębowskiego. Ołtarz, w skali $^3/_4$ naturalnej wielkości, wykonał Włodzimierz Konieczny z rzeźbą «Immaculaty», antependjum i cyborjum. Wnętrze wyposażone było w konfesjonał, chrzcielnice i kropielnice (Dr H. Kunzek) — nie brakło ornatów, haftów, chorągwi, sztandarów, dywanów, lampy wiecznej, świeczników, kielichów etc. Reprezentowane były różne techniki — witraż, mozajka, majolika, plakiety kute i odlewane, nadto oprawy książek, baldachimy, konfesjonały etc. Osobny dział stanowiły obrazy, rzeźby, projekty etc. 60-ciu kilku artystów. Ogółem wystawiono 250 eksponatów. Specjalną uwagę zwracały dzieła z następujących konkursów: I. na plakietę rzeźbiarską «Madonna», II. Posąg Madonny «Immaculata», III. Obraz Serca Jezusa, IV. Obraz dowolnej treści religijnej. W konkursach tych pierwsze i drugie nagrody otrzymali m. i. Włodzimierz Konieczny, Henryk Kunzek i Ksawery Dunikowski. *(km)*

O SZTUCE KOŚCIELNEJ I SZTUCE RELIGIJNEJ. — W katalogu wystawy sztuki kościelnej i religijnej w Częstochowie zamieścił ks. Szczęsny Dettloff z Poznania interesujące i cenne uwagi pt. «Ad majorem Dei Gloriam», które niniejszem przytaczamy w całości, jako wyraz opinji w tej dziedzinie ze strony przedstawiciela duchowieństwa:

«Niema dziś w Polsce katolika o jakiem takiem wyrobieniu pojęć artystycznych, któryby nie ubolewał szczerze nad wręcz niewiarygodnem szpeceniem naszych kościołów przez masową produkcję fabryczną dewocjonaljów czy nawet sprzętów liturgicznych. Szczególnie przykrem staje się to zaniedbywanie najprymitywniejszych często wymogów artystycznych, kiedy ta szpetna «ozdoba» naszych świątyń w procesjach publicznych prezentuje się w całej swej bezwartości.

Nie byłby ten widok tak bolesny, gdyby o wszystkich tych monstrancjach, kapach, feretronach, czy chorągwiach powiedzieć

można, że ozdoba ich wyrosła z naiwnej wiary sztuki ludowej, jak to działo się jeszcze w wieku XVIII, czy w pierwszej połowie w. XIX. Ale to, na co dziś patrzymy, jest najpospolitszą tandetą narzuconą naszym kościołom przez handlarzy bez sumienia, kupczących świętością.

A w naszych domach polskich czy jest lepiej? Wystarczy popatrzeć na dewocjonalja na straganach odpustowych, żeby mieć wyobrażenie czem zdobią się mieszkania nietylko naszego włościanina lub robotnika.

Czy wolno nam wobec takiego stanu rzeczy zakładać ręce i łzy tylko ronić nad upadkiem naszej sztuki kościelnej i religijnej; czy wystarczy piorunować w pismach na ten wyzysk najżywszych uczuć religijnych, na to targowisko świętości, z którego do świątyń i domów naszych wsiąka, nazwijmy to imieniem właściwem «obraza majestatu Bożego zamiast chwały Jego». Czy raczej nie należy przeciwdziałać opłakanemu temu zjawisku czynem i pokazem wzorów prawdziwej sztuki kościelnej i religijnej.

Znalazło u nas w Polsce żywy oddźwięk wołanie Stolicy Apostolskiej o zreformowanie śpiewu kościelnego. Szereg ludzi zapalonych do sprawy dokonał cudu przez doskonale zorganizowaną akcję, zmierzającą do oczyszczenia liturgji kościelnej z chwastów i narostów, szpecących jej piękno melodyczne. Przykład naśladowania godny, z pewnością do celu wiodący, gdy idzie o inną, nieprzemijającą ozdobę domu Bożego, o kościelną sztukę plastyczną. Z chwilą zaś, gdy się oczyści kościoły z naleciałości, z artyzmem nic nie mających wspólnego, niedługo potrzeba będzie czekać na odrodzenie ducha religijnego również w sztuce życia prywatnego.

Prąd ten idzie poprzez cały świat katolicki nie od dziś dopiero, a przybrał na sile po wojnie światowej. W Polsce późno zabrano się do czynu, ale głosy wołające o reformę sztuki kościelnej odzywały sią u nas już wcześniej. Bo np. na wiecu katolickim w Krakowie w 1893 r. domagano się założenia perjodyku, poświęconego specjalnie sztuce kościelnej, oraz artystycznej jej kontroli ze strony władzy duchownej.

Dziś zdajemy sobie dobrze sprawę. że takie zarządzenia teoretyczne były tylko półśrodkami zgoła niewystarczającemi by zapobiec złemu. Wiemy, że tej handlarskiej międzynarodówce pseudoartystycznej przeciwstawić się trzeba pilnie przez twórczość żywą i naszą, nie szablonową i bezduszną, w koncepcjach własnych artystów, zwartych z naszą kulturą religijną i narodową.

Niedawno próby pracy w tej dziedzinie na wystawach w Katowicach, w Warszawie a ostatnio w Poznaniu, nosiły cechy pewnej dorywczości: były niedość skoordynowane w wysiłku, by mogły zadowolić całkowicie, choć popchnęły sprawę niewątpliwie poważnie naprzód. Dały one nam bowiem pewnego rodzaju przegląd tych sił artystycznych, na które dziś w Polsce w tej walce odrodzeniowej liczyćby można. A nawet z niedociągnięć i błędów organizacyjnych tych ekspozycyj, z wadliwych pojęć o zadaniach naszej ars sacra, jakie się tam przejawiały, z braku zrozumienia przez artystów różnic, jakie zachodzić mogą pomiędzy istotą sztuki kościelnej a religijnej, wyciągnąć było można wnioski, które — mam nadzieję. Wystawa Częstochowska uwzględni już w całej pełni, a przynajmniej w większej niż dotychczas mierze.

Najgłówniejszem z nich będzie oddzielenie od siebie w dwóch działach sztuki kościelnej, w pełnem tego słowa znaczeniu, od religijnej tylko. Sztuka kościelna ma własne prawa, podyktowane i ściśle zakreślone tradycją Kościoła, wymogami liturgicznemi, i szczególnie ważnym postulatem, by przemawiała do szerokich rzesz wiernych, zrozumiałą dla wszystkich kompozycją, formą i wyrazem duchowym. Nie znaczy to wszakże, by taka sztuka schlebiać miała gustom zniekształconym przez długą niewolę, przebytą w pętach łapczywego handlarstwa międzynarodowego, kupczącego bez sumienia ideałami artyzmu religijnego. Indywidualność artysty z Bożej łaski znajdzie w obrębie tych postulatów, jak znajdowała dawniej — zawsze niezmiernie obszerne pole do ucieleśnienia prawdziwie pogłębionych duchowo myśli twórczych. Kompozycja i forma może i w tych warunkach wyrażać się śmiało, bez obaw, że się podobać nie będzie i może przekonywać.

Sztuka religijna zaś, przeznaczona dla celów prywatnej dewocji, zwracająca się więc w wielkiej części także do publiczności poważniej obytej z zagadnieniami sztuki wogóle, mogłaby sobie pozwalać na eksperymenty, związane ściślej z nowoczesnemi prądami twórczemi, nawet wręcz rewolucyjnemi, byleby te eksperymenty nie zabijały istotnego ducha religijnego utworu. Dlaczego bronić sztuce i w dziedzinie religijnej, by wypowiadała się w języku zrozumiałym tylko dla wybrańców?

Garść tych uwag ślę na drogę zbożnemu czynowi Wystawy Częstochowskiej z serdecznem życzeniem, by przyczyniła się walnie do podniesienia poziomu naszej sztuki kościelnej i religijnej, by stała się skuteczną bronią w walce z brzydotą, która obrała sobie nasze przybytki Boże za szczególnie umiłowaną siedzibę. Oby poważny wysiłek inicjatorów i współpracowników niezmiernie pożytecznej tej imprezy przełamał nareszcie lody obojętności dla spraw piękna naszych domów Bożych i mieszkań chrześcijańskich, a obrócił się na większą chwałę Bożą, polskiej «sztuce świętej» zaś na trwały pożytek».

Ks. Szczęsny Dettloff
Poznań.

KONKURSY

KONKURS NA PROJEKT WNĘTRZA «DOMU PLASTYKÓW» W KRAKOWIE. — Komitet budowy Domu Polskich Artystów Plastyków w Krakowie ogłasza niniejszem konkurs na projekt wewnętrznego wyposażenia pierwszej sali domu, wybudowanej na parceli L. 3 przy ul. Łobzowskiej,

Sala zabawowa Związku składa się z następujących części: 1) Sala właściwa, 2) scenka, 3) wejście z szatnią i 4) bufet.

Należy zaprojektować w granicach wykonanych murów, bez naruszenia wielkości otworów i bez zmiany zasadniczej rzutów, całą dekorację i urządzenie wewnątrz sali. Należy mieć na oku, że sala zabawowa będzie miała charakter kawiarni, której będzie się używało perjodycznie na wystawy obrazów, względnie na produkcje teatru eksperymentalnego. Wnętrze powinno mieć charakter artystycznego umiaru, pozbawionego szablonu i stanowiącego samo w sobie dzieło sztuki, będące atrakcją dla publiczności. Celem konkursu jest uzyskanie odpowiedniego pomysłu, ilustrowanego przez szereg wymaganych rysunków.

Szkic konkursowy powinien składać się z następujących rysunków:
1) rozwinięcie wszystkich ścian sali w skali 1 : 20,
2) plafon sali 1 : 20,
3) rozwinięcie ścian i sufitu szatni — westibulu 1 : 20,
4) rozkład umeblowania z rysunkami typowych mebli 1 : 5,
5) widok perspektywiczny sali od wejścia z szatni,
6) opis szkicu.

Podkłady do tych rysunków otrzymać można w kancelarji Zaw. Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, Plac św. Ducha 5 za opłatą 2 zł.

Termin złożenia szkiców ustala się na dzień 1-go października b. r.

Szkice należy składać w tekach zapieczętowanych z załączeniem koperty zamkniętej z nazwiskiem i adresem autora, bez godła, którym będzie numer porządkowy przyjęcia pracy.

W konkursie brać udział mogą artyści malarze i architekci.

Sąd przyzna trzy równorzędne nagrody po 150 zł. z tem, że o ile jeden z wyróżnionych projektów będzie nadawał się do wykonania, to sąd poleci go do zrealizowania, autora zaś do wykonania projektu wykonawczego za osobnem wynagrodzeniem.

W skład sądu wejdą pp. Prezes Zaw. Związku P. A. P. Prof. Dr. Adolf Szyszko-Bohusz, p. Boratyński, p. Tadeusz Cybulski, p. Eugenjusz Geppert, Prez. Wincenty Wodzinowski.

XIII—XIV—XV KONKURS INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI
Warszawa, Królewska 13.

Komitet Restauracji Kościoła Marjackiego pod wezwaniem Narodzenia N. M. P. (byłej Katedry unickiej) w Chełmie Lubelskim ogłasza następujące konkursy:

I. Konkurs na projekt polichromji kościoła.

1. Projekt winien uwzględniać w swej treści zarówno sceny z życia N. M. P. jako patronki kościoła, jak i dotychczasową historyczną rolę kościoła i cudownego obrazu N. M. P. na terenie ziemi Chełmskiej.

2. Projekt winien być dostosowany do wymagań ikonografji kościelnej oraz do wymagań jednej z technik ściennych, która przy projekcie winna być określona.

3. Całość projektu barwnego winna zawierać: A) Przekroje: podłużny i poprzeczny kościoła, wraz z rozwinięciem sklepień i kopuły według załączonych wykresów w skali 1:50. B) Szczegół figuralny, barwny, wielkości 1 m^2 w skali 1:1.

4. Termin nadsyłania projektów w tekach opatrzonych godłem, wraz z zamkniętą kopertą, zawierającą nazwisko i adres autora, upływa z dniem 15 stycznia 1935 r. Zamiejscowych obowiązuje data stempla pocztowego.

5. Projekty nadsyłać należy pod adresem Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie ul. Królewska 13 z adnotacją «konkurs na polichromję».

6. Wysokość nagród: I — 5000 zł, II — 3000 zł, III — 2000 zł, z tem iż przy bezwzględnem zachowaniu wysokości pierwszej nagrody, sądowi konkursowemu przysługuje prawo innego podziału sumy, obejmującej drugą i trzecią nagrodę.

7. Przewiduje się pozatem, honorowanie przez sąd konkursowy po zł 500, tytułem zwrotu kosztów, prac nienagrodzonych, wyróżniających się jednak poziomem artystycznym.

8. Sąd konkursowy stanowią: 1 delegat Biskupa Lubelskiego, 3 delegatów Komitetu Restauracji Kościoła oraz pp. Zygmunt Kamiński, Bohdan Pniewski, Stanisław Świerz-Zaleski, Karol Tichy i Michał Walicki.

9. Projekty nagrodzone stają się własnością Komitetu.

10. Projekty nagrodzone i wyróżniające się będą wystawione na widok publiczny w salach Instytutu Propagandy Sztuki na przeciąg dwóch tygodni.

11. Wykresy kościoła nabywać można w sekretarjacie I. P. S. w cenie 5 zł za komplet.

12. Za projekty nieodebrane w ciągu miesiąca od dnia zamknięcia wystawy prac konkursowych I. P. S. nie odpowiada.

13. Koszty przesyłki projektów nadesłanych zpoza Warszawy ponoszą w obie strony autorzy, na żądanie których projekty odsyłane będą za zaliczeniem.

Uwaga: W związku z rozpisanym równocześnie konkursem rzeźbiarskim na projekt ołtarza wielkiego, podana w wykresach dotychczasowa sylweta tegoż ołtarza posiada znaczenie jedynie orjentacyjne.

II. Konkurs na projekt ołtarza wielkiego.

1. Projekt winien uwzględniać istniejące części ołtarza (kolumny), których części górne i ogzymsowania mogą jednak podlegać zmianom.

2. Ołtarz winien pomieścić istniejący obraz N. M. P. z uwzględnieniem potrzeby zasłaniania go w dnie powszednie.

3. Ołtarz powinien posiadać pola dla zawieszania wotów.

4. Ołtarz winien pomieścić istniejące srebrne antepedjum z XVII wieku z uwzględnieniem potrzeby zasłaniania go w dnie powszednie.

5. Projekt winien określić materjał w jakim ołtarz ma być wykonany, z uwzględnieniem materjałów istniejących części ołtarza.

6. Projekt winien być podany w postaci modelu plastycznego w skali 1:20, ważniejsze zaś szczegóły w skali 1:5.

7. Termin nadsyłania projektów upływa z dniem 15 stycznia 1935 r., zamiejscowych obowiązuje data stempla pocztowego.

8. Projekty opatrzone godłem wraz z zamkniętą kopertą, zawierającą nazwisko i adres autora, nadsyłać należy pod adresem Instytutu Propagandy Sztuki Warszawa Królewska 13, z adnotacją: «konkurs na ołtarz».

9. Wysokość nagród: I — 3000 zł, II — 2000 zł.

10. Przewiduje się pozatem honorowanie przez sąd konkursowy po zł 500, tytułem zwrotu kosztów, prac nienagrodzonych, wyróżniających się jednak poziomem artystycznym.

11. Sąd konkursowy stanowią: delegat Biskupa Lubelskiego, 3 delegatów Komitetu Restauracji Kościoła, 2 delegatów Związku Zawodowego Artystów Rzeźbiarzy oraz pp. Bohdan Pniewski, Karol Tichy i Michał Walicki.

12. Projekty nagrodzone stają się własnością Komitetu Restauracji Kościoła.

13. Projekty nagrodzone i wyróżniające się będą wystawione na widok publiczny w salach Instytutu Propagandy Sztuki na przeciąg 2 tygodni.

14. Wykresy techniczne kościoła nabywać można w sekretarjacie I. P. S. w cenie 2 zł za komplet.

15. Za projekty nieodebrane w ciągu miesiąca od dnia zamknięcia wystawy prac konkursowych I. P. S. nie odpowiada.

16. Koszty przesyłki projektów nadesłanych zpoza Warszawy ponoszą w obie strony autorzy, na żądanie których projekty odsyłane będą za zaliczeniem.

III. Koło Artystów Grafików Reklamowych ogłasza niniejszem

Konkurs na plakat propagandowy
dla Spółki Akcyjnej Eksploatacji Soli Potasowych.

1. Format plakatu 63×95, technika dowolna, maksymalna ilość kolorów 4. Plakat tłoczony będzie na blasze.

2. Plakat ma za zadanie podkreślić i uwypuklić znaczenie nawożenia potasowego pod rośliny uprawne. Konieczny jest slogan[1], który, poza innemi słowami, zawierać musi słowa: «Potas» lub «Sól potasowa». Plakat przeznaczony jest dla małej własności rolnej i liczyć się powinien z psychologją i przygotowaniem artystycznem drobnego rolnika.

3. Wysokość nagród: I — 800 zł, II — 500 zł, III — 200 zł. Nagrody są niepodzielne. Prace nagrodzone i ewentualnie zakupione stają się własnością Spółki Akcyjnej Eksploatacji Soli Potasowych z prawem reprodukcji.

4. Termin nadsyłania projektów opatrzonych godłem upływa z dniem 1 października 1934 roku o godz. 12-ej. Projekty należy nadsyłać do Sekretarjatu I. P. S. w Warszawie, Królewska 13.

5. Sąd Konkursowy stanowią: dwóch delegatów Koła Artystów Grafików Reklamowych, jeden delegat S-ki Akc. Ekspl. Soli Potasowych, jeden delegat Związku Izb i Organizacyj Rolniczych. Przewodniczącym Sądu Konkursowego będzie jeden z delegatów K. A. G. R. W razie równości głosów rozstrzyga głos przewodniczącego.

6. Projekty nagrodzone i wyróżnione będą wystawione w salonach IPS-u na przeciąg dwóch tygodni.

7. Projekty nienagrodzone będą do odebrania w ciągu trzech miesięcy od daty rozstrzygnięcia konkursu, poczem zostaną zniszczone.

8. Koszty przesyłki projektów ponoszą w obie strony autorzy, na żądanie których projekty odesłane będą za zaliczeniem.

Warszawa, dnia 10 sierpnia 1934 roku.

IV. Konkurs na popiersie Marszałka Piłsudskiego.

Związek Zawodowy Artystów Rzeźbiarzy ogłasza pierwszy z cyklu konkurs na portret Marszałka Józefa Piłsudskiego, a mianowicie: I konkurs na popiersie Marszałka. Nagrody: I — zł 1000, II — zł 800, III — zł 600. Termin składania prac upływa z dniem 2 listopada 1934 r. Program konkursu otrzymają w I. P. S., Królewska 13 w Warszawie członkowie Z. Z. A. R. bezpłatnie, a nie członkowie za opłatą jednego złotego.

---

[1] Slogan (ang.) oznacza krótkie ujęcie słowne, hasło, wezwanie. *(Uw. Red.)*

CO PISZĄ INNI.

W «Kurjerze Porannym», z dn. 13 kwietnia 1934 r. w artykule pt. DWA OBOZY SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ «Sztuki piękne» i «Głos plastyków» pisze p. Mieczysław Sterling:

«Są to dwa miesięczniki, przeznaczone nietylko dla ludzi nauki, ale artystów i miłośników sztuki, to znaczy dla szerokiej publiczności. Rzecz prosta, że ani jeden, ani drugi do tej publiczności nie trafia, gdyż publiczność pismami o sztuce się nie przejmuje. Publiczność zawsze zajmuje to samo stanowisko: — sztuka jest to chluba narodu, ale interesować się jej twórcami i jej dziejami, ani też opiekować się nią nie należy. Z tego więc, ze wszech miar zrozumiałego tytułu, pism nie abonuje. Gdyby publiczność wiedziała jakim trudem, jaką ofiarną pracą, powstają naprzykład numery «Głosu Plastyków», nie posiadające żadnego mecenasa-opiekuna, to może zrozumiała by wtedy, że prenumerowanie tego niezmiernie pożytecznego, dobrze prowadzonego, bogato ilustrowanego i taniego pisma (numer podwójny aż dwa złote!) jest obowiązkiem tych, którym drogi jest byt kultury polskiej. Zupełnie to samo dałoby się powiedzieć o «Sztukach Pięknych», jakkolwiek pismo to, po wielu latach walki, zdaje się być, nieco lepiej wprowadzone w społeczeństwo nielicznych czytelników.

Wspomniane pisma posiadają charakter wręcz różny, ich cele są odmienne, a ideologja często wroga. Dzieje się więc doskonale, gdyż wreszcie utworzyły się dwa wyraźnie zarysowane obozy ideologiczne, walczące ze sobą. Kto uważnie przeczyta sprawozdania rosyjskich pism z wystawy polskiej w Moskwie, ten znajdzie tam dwa bardzo znamienne oświadczenia. «Literaturnaja Gazeta» z dnia 17. XI. 1933 r., pisze między innemi: «Na nas, sowieckich widzów, przyzwyczajonych do skrajnych przeciwieństw wśród badań twórczych, wystawa ta wywiera, bardzo możliwie, wrażenie pewnej monotonji, ale właśnie na jednostajnym charakterze prac artystów polskich polega swoistość współczesnego malarstwa polskiego». — «Wieczernaja Moskwa» z dnia 13. XI tegoż roku, pisze: «Dla nas, widzów kraju sowieckiego, przyzwyczajonych do zaciekłych walk o sztukę, do skrajnych kontrastów i przeciwstawieństw, różnych stylów twórczych na ścianach naszych wystaw, wydaje się nieco niespodzianym pokaz zrównoważonego mistrzostwa, malarstwa, pozbawionego ostrych sprzeciwów i wyraźnych linij odosobnienia twórczego» (cytuję podług «Sztuk Pięknych», numeru styczniowego).

Nie idzie mi już o to, że na wystawie było reprezentowane, jak piszą «Izwiestja», najobszerniejsze i najpotężniejsze ugrupowanie, Sztuka, którego dzieła mają liczebną przewagę na wystawie», co bynajmniej nie charakteryzuje współczesnej sztuki polskiej, ale idzie mi o fakt, że martwota w walce idei wydaje się niektórym krytykom i nie bez słuszności, synonimem zamierania w niepotrzebnem majsterstwie. Nie o skończoność idzie w sztuce, lecz jak w nauce — o tworzenie nowych dróg rozwojowych.

Walka, jaką wytwarza grupa «Głosu Plastyków» jest elementem tak zdrowym, tak nieodzownie potrzebnym w młodym organiźmie powojennej sztuki polskiej, że ci, którzy rozciągać chcą nad sztuką najwyższą pieczę, powinni organ młodych artystów popierać, jako ożywczo działający na twórczość, na poziom, na wysiłki».

O POZIOM KULTURY W WYŻSZYCH SZKOŁACH. Pod tym tytułem czytamy w Krak. «Głosie Narodu» (Nr. 170) uwagi p. J. B. w związku ze znanym procesem kryminalnym b. uczniów Akad. Szt. P. w Krakowie. Autor zapytuje: «Czy można szukać przyczyny zła tylko w powojennym ogólnym upadku etyki i moralności, czy w anormalnych czasach kryzysowych?» Te smutne fakty są raczej «następstwem pewnego decrescenda ideałów w sztuce. «Wydaje się bowiem, że z obecnych wychowawców młodzieży w Akademji Szt. P. — nie wszyscy niosą wysoko przed nią pochodnie ideału artystycznego i etycznego, jak to czynić powinni. Jest również publiczną tajemnicą, że stosunki koleżeńskie między niektórymi profesorami nie wpływają budująco na wrażliwą młodzież, która w swych mistrzach chce widzieć również i doskonałe etyczne wzory, godne naśladowania. Młodym artystom nie wystarcza, jak nigdy nie wystarczała i wystarczać nie będzie pochwała lub nagana na kursie z czysto techniczno-malarskiego punktu.

W artykule zaś pt. «Stosunki w Akademji Szt. P. muszą ulec gruntownej reformie» — pisze Dr B. B. co następuje: ...«na łamach Szanownego Pisma pojawiły się głosy opinji publicznej dające wyraz poważnemu zaniepokojeniu.

— Opinja publiczna jest rzeczywiście głęboko zaniepokojona!

Stanowisko pp. Profesorów przy stawianiu not i nagród «nie dla zdolności a dla zachęty» stanowi coś tak niesłychanego w dziejach nauczania i wychowania szkolnego, że stan ten można jedynie tłumaczyć ostatecznym brakiem zainteresowania i przygotowania do zawodu nauczycielskiego wychowawcy!

Żaden pedagog i wychowawca podobnego «systemu» w kwalifikacji nie jest w stanie uznać za właściwy — a jedynie za prowadzący do chaosu i dezorjentacji studentów.

Żaden też pedagog nie może spodziewać się dodatnich efektów w nauczaniu bez wglądu w życie pozaszkolne studenta i wywierania wpływu etyczno-obywatelskiego na duszę młodego człowieka oddanego jego nauczaniu i opiece».

Uwagi te zaopatruje Redakcja uwagą, że «sprawa gruntownego zreformowania stosunków w tej uczelni dojrzała i że winna być jaknajrychlej przeprowadzona, w przeciwnym razie Kraków może wogóle utracić tę placówkę naukową, która była niegdyś i mogła być nadal pożyteczną dla rozwoju kulturalnego miasta a dziś niestety stwarza dla uczącej się w niej młodzieży atmosferę, dającą tak smutne rezultaty, jak te, które widzimy obecnie na sali sądowej«.

O NASZEJ PROPAGANDZIE ARTYSTYCZNEJ.

Z okazji międzynarodowej wystawy sztuki w «Carnegie Museum», pisze na ten temat krytyk malarski John Gaynor w polsko-amerykańskim dzienniku «Obrońca» (Defender) z 2 listopada 1933 r. w Pittsburgu, co następuje: Cytujemy z Krak. «Głosu Narodu» z 31. stycznia 1934. «Zapraszanie na wystawę międzynarodową pewnej tylko grupy artystów z każdego kraju, jest stanowczo niesprawiedliwe, a dzieła ich nie dają prawdziwego obrazu rozwoju sztuki i danego narodu. Wobec tego przestarzałego systemu zaproszeń, widzimy na naszej międzynarodowej wystawie, powtarzanie co roku tych samych nazwisk i dzieł które widzieliśmy już w latach poprzednich. Amerykanom, którzy nie znają Polski, ani jej wysokiego poziomu na polu kultury i sztuki, może się wydawać, że Polska jest bardzo ubogim krajem pod względem rozwoju sztuki, gdyż każdego roku, widzą tylko nazwiska artystów: Jarockiego, Borowskiego, Ślendzińskiego i Weissa. A przecież w Polsce jest kilka tysięcy artystów, z których bądź co bądź, poważna ilość mogłaby posłać swoje dzieła na wystawę międzynarodową, gdyby ich o to proszono.

Miejmy nadzieję że z usunięciem, lub poprawą niektórych starych stosowanych metod, wystawy międzynarodowe w Carnegie Museum w przyszłości będą lepiej obsyłane i dawać będą lepszy i dokładniejszy obraz życia kulturalnego danego narodu».

ARTYŚCI WALCZĄ O PRAWO BYTU DLA SZTUKI. Kurjer Poranny z dn. 30 maja br. zamieszcza pod tym tytułem obszerne omówienie memorjału wniesionego przez Radę Naczelną Zawodowych Związków Pol. Art. Pl. na ręce p. Ministra W. R. i O. P. Autor artykułu dr. Mieczysław Sterling podaje treściwy skrót memorjału i szerzej omawia jego ważniejsze ustępy, wskazując na trafne ujęcie zarówno najważniejszych bolączek naszego życia artystycznego — jak i na celowo pomyślane środki naprawy. Komentarze autora, tyczące się bezplanowej gospodarki funduszami przeznaczonemi na sztukę, nauczanie w szkołach o sztuce, sprawy muzeów i galeryj sztuki współczesnej oraz wystaw wymiennych z zagranicą — są gorącem poparciem odnośnych punktów memorjału, a nieraz nawet jego rozszerzeniem (muzea prowincjonalne) — Czytamy w zakończeniu: «Wszystkie żądania wydają się słuszne i celowe. Życie plastyki w Polsce rozrosło się w epoce wolnościowej w sposób nazbyt ciekawy, nazbyt samoistny, aby można było nie przywiązywać wagi do sprawy podtrzymania bytu tej niesłychanie ważnej dziedziny kultury. Memorjał prosi Pana Ministra o rzecz nad wyraz prostą — o prawo współpracy artystów nad planową gospodarką funduszami przeznaczonemi na cele wychowania artystycznego społeczeństwa i na cele egzystencji artystów».

«PRZEMIANY» starannie redagowany organ młodego ruchu artystyczno-literackiego w Poznaniu zamieszcza w nr. 8/9 (czerwiec — lipiec br.) w artykule pt. «SALON — 1934» odezwę bojkotową z dn. 8. VI. zaopatrując ją w następujące uwagi:

Wśród polskich plastyków rozgorzała na dobre wojna; spowodowały ją nienormalne stosunki, panujące w tej dziedzinie od wielu lat. Hegemonja kliki urządzającej wystawy polskie w kraju i zagranicą (biennale w Wenecji, wystawa sztuki polskiej w Moskwie itd.) wywołuje za każdym razem oburzenie i protesty wielu artystów, przeważnie z młodszego pokolenia, których systematycznie się pomija, a zajścia w związku z ostatnią imprezą, zorganizowaną przez tych panów (Jarocki itd.) mianowicie z «Salonem 1934» w Krakowie doprowadziły do otwartej wojny i tak stanowczego protestu ze strony młodych, jak zabranie prac swoich z wystawy i urządzenie własnego «Salonu Niezależnych».

«PION» w N-rze 19 zamieszcza wywiad p. t. Artysta i twórczość, w którym znajdujemy następujące opinje Juljusza Kaden-Bandrowskiego: «Żaden z wielkich narodów od sta-

rożytnej Grecji po współczesną Francję, które ufały swoim artystom, nie wyszedł na tem źle. Przy maksimum swobody, jaką damy artystom, otrzymamy z ich strony maksimum społecznego pożytku». — a dalej: «Od sztuki nie można czego innego wymagać, jak tego tylko, aby była sztuką. To jest dziecińśtwo — powtarzam — narzucać artyście takie czy owakie programy społeczne».

W N-rze 20 «Pionu» pisze Wł. Lam «O sztuce ludowej i sztucznej ludowości»: «Motywy i formy sztuki ludowej, przetransponowane do sztuki czystej kulturalnego ogółu, wykoszlawiają się w zwyrodniałą i bezduszną manierę. W sztuce nie można niczego «zrobić», nie można niczego skłamać. Przybieranie szat ludowych «od święta» (t. j. w chwili tworzenia), podczas kiedy na codzień żyje się życiem człowieka kulturalnego, dyskredytuje twórczość i ukazuje całą pustkę i niedorzeczność pracy». «Taki twórca nie kroczy naprzód, nie zdobywa nowych wartości, lecz pasorzytuje na organiźmie obcym, udaje naiwność i pozbawia swą sztukę istoty prawdy wewnętrznej».

W N-rze 23 «Pionu» omawia Stor.: «Memorjał Rady Naczelnej Zaw. Zw. P. A. P.»: «Inicjatywa jest ze wszech miar pożyteczna i dowodzi zrozumienia ducha czasu wśród plastyków». — Po kilku uwagach praktycznych co do komasacji funduszów, przeznaczonych na sztukę i uregulowania ustawowego związków plastyków — czytamy: «Sam projekt Izby Plastyków, instytucji, składającej się z przedstawicieli rządu i związków artystycznych, jako organizacji kontrolującej plan prac plastycznych w granicach budżetu państwowego, godny jest rozważenia. Nie przesądzając charakteru ostatecznego tej Izby Plastyków, trzebaby stwierdzić, że takie porozumienie jest potrzebne, i że dobrzeby było poszukać dla tego dorozumienia najwłaściwszej formy organizacyjnej». — Tenże autor pisze o sztuce Adama Kadena p. t. «Sen Kini», granej w krak. teatrzyku «Cricot», że powinna być grana w większym teatrze, gdyż «zasługuje na to, dzięki konsekwentnemu przeprowadzeniu założeń oraz interesującej fakturze».

«Exodus artystów krakowskch», pod tym tytułem omawia «Pion» (Nr. 25) konflikt krakowski: «Od dłuższego czasu Kraków jest terenem gwałtownych starć pomiędzy dwoma obozami plastycznemi. To szczególne nasilenie antagonizmów zbiega się z idącemi z różnych stron usiłowaniami o charakterze organizacyjnym». Równocześnie bowiem powstała nowa organizacja centralna, odróżniająca się od Związku Zawodowego nazwą «Bloku». — «Byłoby to — czytamy — raczej dowodem zdrowej akcji, dowodzącej, że zmierzamy do skoncentrowania artystów-plastyków w dwu czy w trzech wielkich zrzeszeniach». — Uwaga «Pionu» jest słuszna — nic gorszego, jak nawoływanie do jakiejś sztucznej zgody tam, gdzie element walki ideowej i różnicy zasadniczych poglądów artystycznych — jest objawem nietylko naturalnym, ale do rozwoju i tętna życia artystycznego wprost koniecznym. Byleby tylko ideologje przeciwne — były czemś więcej niż negacją i obroną własnych interesów — albo też stały na poważnym poziomie. Tego atoli nie można powiedzieć — przy najlepszych chęciach — o deklaracji ideowej «Bloku», wyrażonej przez T. Cieślewskiego (syna) w artykule p. t. «O sztukę, w której się duch tłumaczy» («Pion», Nr. 29). — Wiele się u nas czyta pomylonych sądów w rzeczach plastyki, ale dawno już nie czytało się tyle niedorzeczności, nieporozumień i prowincjonalnej pretensjonalności — podanych z «całą powagą» — i co gorsza, bezkrytycznie zamieszczonych przez Redakcję «Pionu».

«KOLUMNA PLASTYKI» «Wiadomości Literackich», Nr. 16 (543), Bolesław Miciński: Treść i forma. Józef Czapski: Rewolucja Cézanne'a, w którym autor zwraca uwagę, że nazwisko Cézanne'a bywa opacznie nieraz używane w polemikach i powiada: «Istota «rewolucji» Cézanne'a — to zupełnie świadome scalenie rysunku i koloru w obrazie, to uznanie koloru, a nie rysunku za konstrukcyjny punkt wyjścia płótna». — Jerzy Stempowski: Sztuki plastyczne i literatura. Autor powołuje się na szereg przykładów i powiada: «bliskie obcowanie z malarstwem prowadzi do znacznego stopnia wtajemniczenia w aktualne zagadnienia sztuki literackiej.

Nr. 25 (552) «O sztuce abstrakcyjnej» pisze Debora Vogel. «Niezadowolonym z wystawy Michałowskiego» odpowiada trafnie Mieczysław Sterling. — O «Treterologji malarstwa polskiego» pisze Leon Strakun, poddając druzgocącej krytyce książkę Mieczysława Tretera p. t. «Rozwój sztuki polskiej 1863—1930».

Nr. 30 (557), Tytus Czyżewski pisze o «Wielkim, zapomnianym: Józefie Szermentowskim», wskrzeszając postać niedocenionego polskiego Barbizończyka, który góruje nad Chełmońskim i Stanisławskim i domaga się dlań właściwego miejsca w sztuce polskiej. Mieczysław Wallis pisze o Henryku Grunwaldzie, Kazimiez Mitera omawia «Twórczość Tytusa Czyżewskiego, jako malarza, poety i krytyka, podnosząc wielkie jego zasługi w formowaniu się nowoczesnego oblicza sztuki polskiej». Danuta Gostyńska poddaje krytyce sprawy «Plastyki w szkole», wskazując na to, że przeciętny gimnazjalista «nie wie nic, albo bardzo mało z tej dziedziny».

Nr. 35 (562). Cała «Kolumna» poświęcona jest aktualnemu zagadnieniu konfliktu krakowskiego. Stefanja Zahorska w artykule p. t. Exodus krakowski poddaje bardzo ostrej i słusznej krytyce sprawy rozdziału nagród na Salonie 1934 i omawia stosunek profesorów Krak. Akad. Szt. P. do uczniów, który nazywa «okropnym paradoksem». Zajmuje się bliżej pracą artystyczną młodej generacji Krakowa, pisząc, że «za mało się wie o tej przyszłościowej pracy krakowskiej, która jest zepchnięta i niedoceniona. Z tą brzydką atmosferą trzeba zrobić koniec. Kraków artystyczny nie jest tylko przeszłością — o tem nie wolno zapominać. Jest przyszłością. Tę trzeba ratować».

Józef Czapski kładzie również nacisk na «Przyszłość polskiej plastyki» w związku z «wojną artystyczną» w Krakowie, którą nazywa «groźnym symptomem głębokich niedomagań, tkwiących u podstaw naszego życia artystycznego». Źródeł konfliktu szuka autor w latach przełomowych dla psychiki młodzieży artystycznej Krakowa bezpośrednio po 1920 r. W okresie tym rektorem Akademji krakowskiej zostaje Dr. Adolf Szyszko-Bohusz i powraca z zagranicy Józef Pankiewicz. «Ci dwaj ludzie tworzą epokę ówczesnej Akademji. Młodzież, która w tych latach studjowała, otoczona była życzliwością i poparciem obu tych artystów-profesorów — głównym grzechem jej była «wrogość wobec resztek przedwojennej pochwalsko-mehofferowskiej tradycji» wpływów monachijsko-wiedeńskich etc. — a nieukrywany entuzjazm dla sztuki francuskiej. Dziś młodzież ta po latach studjów paryskich rozbudziła na nowo martwiejącą tradycję Krakowa, reorganizując Zawodowy Związek i rozwijając «Głos Plastyków» do poziomu najlepszego w Polsce pisma artystycznego. «Ruch ten, liczący w swoich szeregach wybitnych na miarę europejską artystów, rozbija się dziś o mur polskiej oficjalnej rutyny — «neo-geheimratów od sztuki» — «cały mir, cały wpływ, który sobie zdobyli 10 lat temu w Akademji Szyszko-Bohusz i Pankiewicz, wypływał z ich zaufania do młodzieży» — dziś natomiast każdy odruch śmiałej myśli i twórczej walki jest tchórzliwie deptany przez sfery profesorsko-oficjalne». «Gdyby zjawił się wśród nas genjusz, zostałby napewno przez naszą inkwizycję spalony na rynku jako nie dosyć narodowy, jako warchoł i szkodnik». «Czujemy wszyscy, że dziś wzbiera nowa fala, wchodzimy w etap walki, który decydować będzie o obliczu artystycznem Polski: albo zwycięży urzędnicza, tchórzliwa rutyna «oficjalnej» sztuki, albo wolna polska twórczość». — «Sprawą największej wagi jest stworzenie dziś w życiu artystycznem Polski nowej atmosfery optymizmu i odwagi». «Dyskwalifikowanie tych właśnie, którzy wykazują najwięcej ofiarności, odwagi i talentu — może zatamować i zniszczyć rozwój polskiej, nareszcie autentycznej kultury plastycznej.».

«Tragiczna śmierć Schroedera nie pozwala, aby wypadki krakowskie zostały ujęte i załatwione powierzchownie, zmusza do wypowiedzenia o stosunkach artystycznych w Polsce całej prawdy».

«Nie można bezkarnie odsuwać od budowania oblicza artystycznego Polski plastyków, których główną winą jest, że nie posiadają w swych szeregach zręcznych «taktyków», intrygantów i karjerowiczów, że nie umieją milczeć wtedy, kiedy milczeć jest wygodniej».

Po zalewie tendencyjnych artykułów, nie przebierających w środkach napastliwej kampanji, po bezkrytycznych omówieniach i histerycznych feljetonach etc. — artykuły St. Zahorskiej i J. Czapskiego wnoszą w atmosferę konfliktu krakowskiego bystre i odważne ujęcie istotnych źródeł zła — i właściwych środków naprawy.

W Krakowie zaczął wychodzić nowy tygodnik artystyczno-społeczny pt. «GAZETA ARTYSTÓW». Numer pierwszy ukazał się dn. 1. IX. i zawiera z działu plastyki: J. JAREMY — List otwarty i ilustrowany, oraz kronikę plastyków. Ilustracje: A Renoir'a, T. Potworowskiego i Waliszewskiego. Nr. 2 zawiera między inn: «Życie polskie w malarstwie» (L. STRAKUN); «Architektura w Z. S. S. R.» (Architekt); «Sprawa wikarówki» (S. Świszczowski); tłum. z BAUDELAIRE'A o rysunku — oraz kronikę plastyków. Ilustracje, rysunki: DELACROIX, DAUMIER'A, KOTSISA, RZEPIŃSKIEGO. — Cena numeru 30 gr. — Pismo wydaje Komenda krakowskiego okręgu Legjonu Młodych przy współpracy redakcyjnej artystów plastyków Jana Cybisa, Józefa Jaremy i Jana Szancera. Adres redakcji i adm. Kraków ul. św. Marka Nr. 8. Prenumerata miesięczna 1·10 zł.

SZTUKI PIĘKNE. Numer kwietniowy zawiera: 1) artykuł Wł. Terleckiego pt. Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów (przedruk z «Czasu»), 2) Z. Klingslanda: Zagadnienie tematu w malarstwie. 3) Kronikę artystyczną — oraz 16 jednobarwnych reprodukcyj.

Numer majowy: 1) Artykuł Wł. Terleckiego pt. Salon 1934 Kraków (przedruk z «Czasu»). 2) M. Skrudlika: O nowożytną sztukę kościelną. 3) Kronikę artystyczną i 24 reprodukcyj.

Numer czerwcowy (ukazał się z końcem sierpnia) zawiera: 1 (Artykuł Marjana Minicha pt. Andrzej Grabowski. 2) M. Skrudlika: Nowe malowidła na zamku król. na Wawelu (przedruk z I. K. C.). 3) Kronikę artystyczną. 4) Uwagi: Chwalebny prowincjonalizm (Powstanie stowarzyszenia «Blok Zawodowych Artystów Plastyków») napisał T. Cieślewski jun. Sprawa śp. Artura Schroedera. W tekście 14 reprodukcyj.

FAŁSZYWE WNIOSKI Z FAŁSZYWEGO CYTATU. Pragniemy zwrócić uwagę na fałszywie podany cytat w artykule Wł. Terleckiego pt. Salon 1934 Kraków. — Powołując się na ankietę «Świata» — cytuje p. Wł. Terlecki zdanie (z wywiadu z Janem Cybisem): — «Społeczeństwo to są żarty, to zupełnie niepoważna rzecz». Tymczasem w wywiadzie tym jest mowa nie o «społeczeństwie», ale o «społecznikostwie» (w sztuce) — co oczywista zupełnie zmienia sens i postać rzeczy. Niewątpliwie — chodzi tu o przeoczenie, ale wobec tego, że na przeoczeniu tem autor oparł uwagi krytyczne i konkluzje, oczekiwać należy odpowiedniego sprostowania zarówno w «Czasie» jak i w «Sztukach Pięknych», które artykuł ten jako naczelny przedrukowały z feljetonowego odcinka «Czasu» [1].

SWOISTOŚĆ RENESANSOWEJ POSTACI MICHAŁOWSKIEGO. W numerze 21 «Kobiety współczesnej» z dn 27. V. 1934 — w artykule pt. «Piotr Michałowski» napisanym przez N. Samotyhową czytamy:

«Mamy tu do czynienia z człowiekiem nad-zwyczajnym, z przepyszną naturą ludzką i artystyczną. Piotr Michałowski — to prawie polski uomo universale, pokrewny świetnym ludziom Renesansu, uzdolnionym wszechstronnie i jak Leonardo, sięgającym do wszech-możliwości intelektu i artyzmu, — z dodaniem wszakże korektyw epoki, rasy, przeznaczeń i specyficznie osobistych walorów».

«Cudownych jego zalet ludzkich nie sposób tu dłużej wymieniać, podnoszę jedynie niektóre, najdobitniej charakteryzujące tę osobowość wyjątkową, której uniwersalna duchowość zawierała tyle entuzjazmu, miłości i może specyficznie polskiej potrzeby czynu. Dawało to w sumie gorętszy, bardziej altruistyczny koloryt psychiczny, niż zabarwienie duszy genjalnych egocentryków Renesansu. Tam — instancją ostateczną było władcze, wspaniałe «ja», — tutaj — wymagające tragiczych wyrzeczeń i konsekwentnej etyki, — ojczyste «nie-ja».

«Na takiem tle wyrosła wielka sztuka Piotra Michałowskiego, rozkwitająca w cieniu i na marginesie jego społecznej pracy, — sztuka, która była istotą tego człowieka, powołaniem, przeznaczeniem i najwyższem prawem».

MALARSTWO PIOTRA MICHAŁOWSKIEGO — I WPŁYWY — W «Pionie» zamieszcza Konrad Winkler charakterystykę twórczości Michałowskiego. Czytamy tam, że na malarstwo M. «zgadzają się dziś wszyscy — nawet ci — dla których wpływy na sztukę polską zawsze są drażniącą chustą czerwoną. A sztuka M. jest właśnie manifestacją tych wpływów i na to niema żadnej rady. Demonstruje ona w sposób niezwykle precyzyjny a przytem otwarty i szczery zasadnicze pierwiastki wielkiej kultury malarskiej Francji, przeszczepione na grunt naszej psychiki i naszego sposobu odczuwania świata».

Miesięcznik «DROGA» Nr. 3 zawiera z działu plastyki: Studjum M. Wallisa, p. t. Wyspiański-plastyk, oraz Konrada Winklera: Dzieło Drabika. W Nr. 4-tym omawia Z. St. Klingslang twórczość Władysława Jahla. Numer ten zawiera portret śp. Adama Skwarczyńskiego (wykon. przez L. Bielską).

Tygodnik «ŚWIAT» zainicjował ankietę wśród plastyków, przeprowadzoną przez J. Puciatę-Pawłowską. Omówieniem tej ankiety zajmiemy się w najbliższym czasie.

GŁOSY PRASY O SCENIE «CRICOT».

W poprzednim numerze omawialiśmy już działalność teatrzyku eksperymentalnego «Cricot». Teatrzyk powstał na wiosnę 1933 dzięki inicjatywie artysty malarza Józefa Jaremy i reżysera Dr. Wład. Dobrowolskiego. Współpracowali Tad. Cybulski jako conférencier i Marek Katz jako wykonawca ról i reżyser. Oprawą sceniczną zajmowali się artyści malarze i rzeźbiarze: Zb. Pronaszko, H. Gotlib, J. Jarema, H. Wiciński, Tad. Cybulski, A. Gerżabek, M. Jaremianka, Cz. Rzepiński. Z młodych sił aktorskich trzeba wymienić Zulę Dywińską, J. Rzepińską, R. Nusbauma i Butlicza. Ogółem odbyło się 8 premier 1. «Drzewo Świadomości» J. Jaremy, 2. «Wąż, Orfeusz i Euridica» T. Czyżewskiego i «Mikołaj na 66 piętrze» J. Jaremy, 3. «Mątwa» St. Ign. Witkiewicza, 4. Anno Santo» Jalu Kurka i «Faun» Tytusa Czyżewskiego, 5. «Krótkie spięcie» H. Wielowieyskiej, 6. «Reportaż z Przedmieścia» Kazimierza X, «Pani śmierć» djalog inscenizowany J. Kasprowicza i «Serce panny Agnieszki» J. Jaremy, 7. «Sen Kini» Adama Kadena i 8. «Zielone lata» J. Jaremy. Razem 12 utworów scenicznych. Jako bilans działalności teatrzyku, podajemy głosy prasy o nim w porządku chronologicznym.

«Pod bokiem sędziwego Teatru miejskiego przy pl. św. Ducha w Związku Art. Plastyków zagnieździł się teatr eksperymentalny którego inicjatorem jest art. mal. p. Józef Jarema... Cieszę się, że miałem sposobność naocznie porównać te wszystkie awangardy teatralne (Bruksela, Champs Elisées, widowiska salzburskie), i że mogę zakomunikować szerszej publiczności, że właściwie w Krakowie odbywa się regeneracja teatru sensu stricto».

(Dr E. Schinagel. N. Dziennik 18. XI. 1933. Nr. 316).

«Widziałem na scenie krakowskiej tylko «Tumora Mózgowicza» i «Kurkę wodną» a rozmawiałem tylko z tymi, którzy w Warszawie i Toruniu oglądali «Wścieklicę» i «Warjata i Zakonnicę». Mieli oni to samo co ja wrażenie, jakoby te... kameralne dramaty traciły i na wymiarach i na resonansie przez umieszczanie ich w ogromnych ramach dużych teatrów «urzędowych». Stąd nasuwało się przypuszczenie, że dla sztuki teatralnej St. Ign. Witkiewicza odpowiedniejszym terenem będzie teatr — intymny z inteligentnymi amatorami na scenie i z inteligentną publicznością na widowni. Przypuszczenie to w całej pełni usprawiedliwił eksperyment przedsięwzięty w ubiegły czwartek w Krakowskim «Domu Artystów», za sprawą reżysera teatru eksperymentalnego, dra Władysława Dobrowolskiego». (W. Czas. z 11. XII. 1933).

Wspólną nazwą «teatr» obejmujemy dziś dwie różne i odrębne tendencje artystyczne Pierwsza z nich dąży do stworzenia pewnej konkretnej rzeczywistości wrażeń, czyli do świadomego urabiania złudzeń...

Drugi teatr — nazwijmy go teatrem groteski — ma cele wręcz przeciwne. Nietylko że niechce dostarczać widzowi złudzeń, ale je wręcz przeciwnie niszczy.

We współczesnym teatrze europejskim kierunek «realistyczny» ma stanowczą przewagę nad teatrem «groteski». ...U nas pierwszym — o ile się nie mylę — publicystą który zwrócił się w tym kierunku, był prof. Leon Chwistek w r. 1922 w «Zwrotnicy». (artykuł pt. «Teatr Przyszłości»)...

Dopiero jednak dziś, blisko 10 lat po powstaniu tych tendencyj znalazły one możność częściowej przynajmniej realizacji dzięki scenie eksperymentalnej stworzonej przez Związek Artystów Plastyków wysiłkom reżysera nowego teatru Władysława Dobrowolskiego. (Wojc. Nat. Czas. 30. XII. 1933).

«...wciąż nanowo podejmuje się w Krakowie próby stworzenia nowego teatru eksperymentalnego. Są widocznie w Krakowie ludzie, tęskniący za nowym wyrazem sztuki teatralnej, a dalecy przytem od snobizmu, solidaryzującego się z każdą nowością tylko dlatego, że jest nową. Obecnie wesoła brać artystyczna z Domu Plastyków stworzyła ciekawą placówkę, która się przedwcześnie nazwała teatrem eksperymentalnym.

(M. K., N. Dziennik, 15. XII. 1953. Nr. 343).

W swej kulturalnej, dowcipnej i pełnej esprit konferencierce polemizował p. Cybulski z recenzentem «Nowego Dziennika» i usiłował wyjaśnić zadania, jakie sobie postawił «Cricot». Oświadczył, że ten teatrzyk eksperymentalny bynajmniej nie służy celom zabawy towarzyskiej, lecz chce wprowadzić do teatru element plastyczny, dotychczas przez teatr zaniedbany. ...Na sali panowała przez cały czas przedstawienia wyraźna atmosfera zabawy, w której bardzo żywy udział brała i publiczność i brać aktorska, ale obie sztuki, wyreżyserowane przez p. Dobrowolskiego, posiadają przedewszystkiem duże walory plastyczne.

Reasumując stwierdzić można, że ostatnia premjera miłego teatrzyku eksperymentalnego jest bardzo poważnym krokiem naprzód w poszukiwaniu nowych form teatralnych. Jest jeszcze zabawą towarzyską, ale teatrzyk dotarł już do mety, gdzie się naprawdę zaczyna — teatr. (M. K., N. Dziennik. 7. II. 1934).

PREMJERA «FAUNA» W TEATRZE «CRICOT» w Domu Artystów była triumfem poezji tak długo niedocenionego Tytusa Czyżewskiego. Sukcesem ofiarności i talentu p. Tadeusza Cybulskiego, conferenciera, twórcy dekoracyj, masek i kostjumów w jednej osobie. Rzetelnie zapracowanem zwycięstwem reżysera i wykonawcy w roli tytułowej, p. Wład. Dobrowolskiego. Szczęśliwym punktem w karjerze artystycznej gromadki młodych wykonawców z p. Katzem i Zulą Dywińską na czele. Okazją do zdobycia sobie gorącego uznania i oklasków publiczności dla muzyki niezwykle uzdolnionego kompozytora Jana Ekiera.

(Prof. Sinko. Czas. 18. II. 34).

Piątkowy program wieczoru «Cricot» miał charakter — syntetyczny o tyle, że obejmował prócz muzyki, śpiewu, tańca, wy-

[1] P. Wł. Terlecki prosi nas o zaznaczenie, że posłużył się tu cytatem, podanym w I. K. C. przez p. M. Dienstl-Dąbrowę i że zamieści w tej sprawie odpowiednie sprostowanie. (Red.).

mowy, także dramat o zacięciu filozoficznem, odegrany na odpowiedniem tle plastycznem («Krótkie spięcie» H. Wielowieyskiej).

...Jak dzieci potrafią się bawić «byle czem», tak młodzieży szalejącej w «Cricot» wystarczają najprostsze ramy do wyżycia się artystycznego. Ten rozmach młodości i świeżości stwarza ową prawdziwie wiosenną atmosferę na wieczorach «Cricot».

(Prof. Sinko. Czas. 24. III. 24).

Wszystko, co dałoby się powiedzieć przeciw Cricot, nie byłoby niczem innem jak czczym wyrazem zazdrości i niesprawiedliwości i to pragnę sprawiedliwie rozpatrzeć.

...Już u wejścia uderzył mnie wygląd sali. Była przepełniona A niema zwyczaju by marne nory (mauvaises boîtes) «robiły» pełną po brzegi salę. Widownia, na którą patrzyłem nie była zbiorowiskiem snobów, czego się spodziewałem, ale byli to artyści i ludzie intelektu — słowem dobre towarzystwo.

...Wykonanie było pierwszorzędne (dekoracje Gerżabka) — przyczem podkreślę, że artyści pozbawieni wszelkiej pretensjonalności — potrafili osiągnąć maksimum wyników.

Bernard Hamel
(L'Echo de Varsovie 5. III. 934.)

RECENZJE KSIĄŻEK NADESŁANYCH

LEOPOLD STAFF — MICHAŁ ANIOŁ — Wielcy Ludzie, bibljoteka życiorysów. Tom I. Nakł. Państw. Wydawnictwa Książek Szkolnych we Lwowie.

Książka niestety bezbarwna, nieszczególna. Obawiamy się, że nie wzbudzi większego zainteresowania wśród młodzieży szkolnej dla której jest przeznaczona. Autor oparł się na kronice współczesnego Michałowi Aniołowi Condiviego, którą streszcza i obficie cytuje. Zbyt mało położono nacisku aby ukazać we właściwem świetle wielkość artysty, wielkość człowieka. Michałowi Aniołowi poświęcono w literaturze światowej wiele wspaniałych kart, wątpimy niestety, aby dzieło Staffa karty te mogło wzbogacić. Trudno oprzeć się wrażeniu, że książka ta, jako przeznaczona dla młodzieży szkolnej potraktowana została z pewnem niedocenieniem tak pięknego tematu. Trudno dopatrzeć się literackiego czy też artystycznego powodu, który skłonił znakomitego poetę do napisania tej książki.¹ Sąd nasz jest tem bardziej surowy i wymagający, ponieważ chodzi tu o rzecz z zakresu sztuki, temat tak rzadko u nas podawany do rąk młodzieży. Przykro uderza też zaniedbanie strony ilustracyjnej (wszystkiego cztery plansze) czego bynajmniej nie nadrobią długie, nużące opisy dzieł Michała Anioła. Brak również niezbędnych wyjaśnień i przypisów tyczących się terminów artystycznych, nazwisk, miejscowości etc.

Gustowna okładka projektu T. Gronowskiego, wykonana starannie w płóciennej oprawie. (km)

WŁADYSŁAW WITWICKI — WIADOMOŚCI O STYLACH. Nakładem Państwowego Wydawnictwa książek szkolnych. — Lwów 1934.

Książka ta wypełnia dotkliwą lukę, jaka istniała w naszej literaturze szkolnej i w naszem nauczaniu. Ma być podręcznikiem nauczania o sztuce plastycznej — tak by przynajmniej można było sądzić w przekonaniu, że styl obejmuje całokształt sztuk plastycznych danej epoki. Tymczasem pojęcie stylu zwężono tu znacznie skupiając większość uwagi wokół architektury, tak iż miejscami książka robi wrażenie nużącego szczegółami podręcznika dla początkujących budowniczych.

Autor wypowiada szereg lokalnie trafnych uwag, ale nie panuje nad całością wielkiemi jasnemi syntetycznemi ujęciami, myśl gubi się w szczegółach nieraz trzecio i czwarto-rzędnych.

Autor stara się pisać żywo, interesująco, w sądach swych atoli wprowadza zbyt wiele trzeźwości z pominięciem i to niejednokrotnie zbyt jaskrawem momentów wzruszeniowych i wrażeniowych, tak nieodłącznych w rzeczach sztuki. Niepodobna na objawy twórczości minionych epok patrzeć ze stanowiska rzeczowości XX wieku i przyjmować z tej racji ironizującą niejednokrotnie postawę. Autor wpada często w styl publicystyczny przyczem posługuje się nieraz niestosownemi lub wręcz wulgarnemi porównaniami. I tak np. opisując pozorne (nie konstrukcyjne) elementy architektury, obliczone na zewnętrzne wrażenie estetyczne, porównywuje je do «nadliczbowych brodawek piersiowych u ludzi, które są nie do karmienia dzieci oczywiście, tylko jakby pamiątką po przodkach obojnakiej płci, rodzących i karmiących dużo młodych naraz»,(!) a dalej «nikt z nas już ogonem much nie odpędza,(!) ale trzy, cztery a nawet pięć kręgów ogonowych ma każdy podgiętych ku przodowi i ukrytych pod skórą» (str. 16). — Tego rodzaju styl w «nauce o stylach» powtarza się nierzadko.

O malarstwie renesansowem pisze autor w ten sposób (dając jako ilustrację dwa obrazy Tycjana): «Figury świętych rzeźbione i malowane w epoce renesansu mają budowę atletyczną, gest pański, są naogół dobrze odżywiane i pogodne. Malowane uśmiechają się uroczo, mają cerę powabną, suknie połyskujące» — Kilka jeszcze podobnego typu określeń zamyka wszystko, co autor miał do powiedzenia o wspaniałem malarstwie tej epoki.

Natomiast poprzez całe stronice ciągną się wyliczania i nużące opisy szczegółów architektonicznych — przy zupełnem pominięciu estetycznej analizy całości oraz bezpośredniego czaru i uroku, jaki stanowi najgłębszą istotę danego dzieła.

O wspaniałych portalach romańskich katedr — które rzec można są psalmami czy też hymnami wykutemi w kamieniu — pisze autor co następuje (podaję tu jeden z wielu przykładów):

«Węgary drzwi zamieniono na szereg filarków ustępujących skośnie uskokami od szerokiego otworu w licu ściany do wąskich drzwi w połowie jej głębokości. Sam otwór drzwi prostokątny, albo zwieńczony jak liść koniczyny, albo zamknięty górą półokrągło. W zagłębieniach prostokątnych między filarkami portalu stoją gęsto smukłe okrągłe słupy, nieraz skręcone jak linki dobrze napięte, przepasane w połowie wysokości jednakiemi pierścieniami. Ich głowice wszystkie sięgają do jednej wysokości i tuląc się do siebie szczelnie stwarzają pas bardzo bogato ozdobny. Na nim dopiero wspierają się współśrodkowemi obręczami łuki wieńczące portal. Każdy łuk wyrasta ze swego filarka» itd. itd.

Gdyby jeszcze to wszystko dało się przejrzyście odczytać na odpowiednio pokazanych ilustracjach. Nie zapominajmy, że jest to podręcznik szkolny, że z tego może być uczeń «pytany» egzaminowany.

Uderza też jednostronność doboru ilustracyj. I tak np. styl romański, którego ojczyzną jest Francja zilustrowano niemal wyłącznie przykładami niemieckiemi — tak samo jeżeli chodzi o gotyk. Nie dziwimy się temu o tyle, że autor w pracy swej opiera się w większości na literaturze niemieckiej, którą też na początku książki zaleca czytelnikowi ze Springerem i Mutherem na czele... (Podaje nawet J. S. Zubrzyckiego). — Książka ta robi wrażenie nierównego poziomem zlepku — brak jej umiaru i poczucia syntezy, jasności i trafności wskazywania na istotę rzeczy — i głębszej analizy estetycznej, których to zalet można uczyć się od autorów francuskich z wielkim pożytkiem. Książka P. Witwickiego winna była przed ukazaniem się w druku ulec niejednej przeróbce i skreśleniu conajmniej 1/3 tekstu. — Komisja ocen książek szkolnych okazała — naszem zdaniem — zbyt daleką pobłażliwość i brak głębszego krytycyzmu w rzeczach sztuki. (km)

STANISŁAW MACHNIEWICZ — ESTETYKA ŻYCIA CODZIENNEGO. Zarysy estetyczne i zagadnienie sztuki współczesnej. Nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych — Lwów 1934.

— «Trzeba związać na nowo rozluźniony związek sztuki z życiem i z nowym człowiekiem naszej ery, a tem samem rzucić trwały pomost pomiędzy przeszłością i teraźniejszością» — pisze autor w wstępnej rozprawie p. t. «Oczy które patrzą a nie widzą» — tłumacząc ideje, jakie kierowały nim przy pisaniu tej interesującej książki. Sztuka stać się winna naszą codzienną potrzebą rozkoszą i przyjemnością. Nie chodzi tu autorowi o znawstwo głębokie, ale o czynny stosunek do sztuki. Trzeba móc, chcieć i umieć patrzeć. Droga do tego wiedzie nie tyle przez historję, ile raczej przez estetyczną analizę dzieł sztuki. Autor wskazuje bardzo trafnie na jedną z wielkich przeszkód wszelkich rozważań estetycznych, jaką jest u nas wkorzeniony od dawna subjektywizm, który zamąca najtrafniejsze niekiedy sądy i spostrzeżenia. Wprawdzie w formę dzieła sztuki zawsze wlewamy treść własną, ale trzeba, abyśmy umieli dostrzec, poznać i zrozumieć jego objektywną wartość estetyczną, niezależnie od naszych osobistych gustów czy upodobań. Umiejętność obcowania z dziełami sztuki wyrabiać należy, zaczynając od zjawisk jaknajbardziej prostych i dostępnych, by potem kolejno wspinać się ku coraz większym trudnościom. Książkę swą pragnąłby autor widzieć w ręku wszystkich a zwłaszcza dojrzalszej młodzieży. Spełni ona swój cel w tym tylko razie, jeśli zdoła otworzyć na piękno sztuki te oczy, które dotychczas patrzyły a mimo najszczerszych chęci piękna nie widziały. Treść książki podzielił autor na następujące rozprawy pisane żywo, jasno i przystępnie: Oczy które patrzą, a nie widzą. Schematy estetyczne. O dziele sztuki. Co to jest styl. Oryginalność koncepcyj stylowych. O sztuce wiecznej i przemijającej. O sztuce abstrakcyjnej. Futuryzm włoski i europejski. Sztuka i życie. Wszechwładza stylowej brzydoty. Piękno maszyny. Walka o nowy styl. Architektura świetlna. Styl współczesności. Sztuka fabryczna. Piękno ulicy wielkiego miasta. Estetyka plakatu i reklamy. Estetyka pomnika. Architektura kościelna. Człowiek widzialny (film). Estetyka, sztuka i... handel. Kultura estetyczna. Nauka i sztuka. Sztuka, krytyka, publiczność. — Pozatem autor podaje literaturę przedmiotu — objaśnienia szeregu wywodów technicznych oraz spis nazwisk artystów w książce cytowanych z krótkiemi charakterystykami.

Nie wszystkie oczywista artykuły wyczerpują temat jaki autor porusza, ale każdy z nich rzuca pewną ilość światła na omawiane problemy, zachęca do myślenia, pobudza uwagę czytelnika. Książka, posiada wiele dydaktycznych wartości i przynieść może dużo trwałego pożytku, szczególnie na terenie szkolnym. Autor omawia wiele spraw z jakiemi spotykamy się co krok w życiu codziennem, o jakich tak niewiele pisze się u nas z punktu widzenia sztuki i estetyki — a które tak silnie — choć jednostronnie interesuje współczesnego człowieka, a zwłaszcza młodzież (piękno maszyny, piękno ulicy, reklama itd.). Można co do niektórych ujęć nie zgadzać się z autorem, ale niepodobna nie podkreślić rzetelnej jego postawy wobec zagadnień sztuki i potrzeby wiązania jej z życiem przez uświadamianie jej i udostępnienie dla tak wielu nierozbudzonych na piękno oczu i umysłów.

Jest to postawa właściwa i słuszna i wręcz odwrotna od rozgłaszanych nieopatrznie postulatów obniżenia sztuki do poziomu mas, jakie z źle pojętym, wiatrem od wschodu bywają i u nas ostatnio propagowane — przez niektóre stołeczne autorytety.

W spisie nazwisk artystów nasuwa się szereg zastrzeżeń co do charakterystyki niektórych plastyków. Rażą niekoniecznie trafnie podane superlatywy w ocenie niektórych polskich malarzy, zwłaszcza w porównaniu z ocenami największych postaci na polu sztuki. Tytusa Czyżewskiego nie podobna określać w 1934 roku jako malarza wielopłaszczyznowych obrazów — Edwarda Maneta nie można charakteryzować jako przywódcę i twórcę impresjonizmu; przydałyby się też bardziej istotne charakterystyki Cézanne'a, Gaugin'a, Van Gogha — trudno też zgodzić się, że Odilon Redon lub Toulouse-Lautrec malowali tylko afisze itd.

Spis literatury i czasopism na jakich opierał się autor wskazuje jak mało u nas korzysta się ze wspaniałego dorobku myśli i ducha francuskiego na polu literatury artystycznej i estetycznej. Dzięki przeważnemu opieraniu się na autorach niemieckich powstaje pewna jednostronność w ujmowaniu niektórych problemów i brak nieraz zasadniczych przykładów jeżeli chodzi o sztukę XIX i XX wieku (a zwłaszcza o malarstwo nowoczesne).

Wypowiadając powyższe zastrzeżenia, nie mamy zamiaru umniejszać wartości książki St. Machniewicza, która zasługuje na najszersze rozpowszechnienie zarówno wśród młodzieży, jak wszystkich którzy pragną obudzić w sobie szczery i kulturalny stosunek do sztuki. (km)

«GRISZCZENKO» wyd. A. N. U. M. Lwów 1934. Tekst Pawła Kowżuna w języku ukraińskim i francuskim przynosi życiorys artysty i omawia jego znaczenie we współczesnem malarstwie ukraińskiem i zachodnio-europejskiem. Z tej interesującej biografji dowiadujemy się jakie etapy w rozwoju swojej twórczości przechodził «pierwszy ukraiński cezanista» i śledzimy z zainteresowaniem jego stosunek do najnowszych prądów malarstwa fracuskiego. Tekst urozmaicony cytatami z dzieł Griszczenki i głosami o nim, jakie ukazały się w prasie francuskiej, ciekawy i przekonywujący, 28 jednobarwnych reprodukcyj z dzieł artysty, bibljografja, spis jego książek o sztuce, wystaw i muzeów i zbiorów, w których znajdują się jego prace, uzupełniają pożyteczną całość.

«M. ANDRJENKO» A. N. U. M. Lwów 1934. Monografja z tekstem Włodzimierza Siczynskiego, wydana bardzo starannie jak wszystkie wydawnictwa z serji współczesnej sztuki ukraińskiej «A. N. U. M.», przedstawia nam Andrjenkę jako malarza sztalugowego i dekoratora w oświetleniu najnowszych prądów plastyki francuskiej. Tekst w języku ukraińskim i francuskim oraz 20 reprodukcyj prac artysty. (H. W.)

M. Arct wydaje w zeszytach HISTORJĘ SZTUKI, tłumaczenie dzieła autora niemieckiego R. Hamanna (tłum. dr. M. Wallis) z uzupełnieniem dziejów sztuki polskiej przez M. Walickiego i J. Starzyńskiego. Całość obejmie 1100 stron, 9 zeszytów od kwietnia do grudnia 1934. Cena w ratach kwartalnych zł 30, w ratach miesięcznych zł 36. Cena zeszytu zł 4. Zeszyt pierwszy zawiera obszerny wstęp zaznajamiający nas ze stanowiskiem autora i przeglądem całości — oraz część pierwszą rozpoczynającą się od sztuki starochrześcijańskiej. Zeszyt drugi — obejmuje najświetniejszy okres rozkwitu architektury i rzeźby kościelnej poprzez styl romański i gotyk. Zeszyt trzeci obejmuje historję sztuki romańskiej i gotyckiej w Niemczech, oraz gotyk angielski. — Zawiera 96 str. tekstu, 151 ilustracyj i 3 wkładki jednokolorowe, które obok 2 wkładek jednobarwnych i jednej barwnej z zeszytu poprzedniego wzbogacają interesujący materjał ilustracyjny. (m)

Nakładem «Towarzystwa Bibljofilów» w Łodzi ukazała się w ograniczonej ilości 300 egz. ze smakiem wydana i ciekawie opracowana książka pt.: Jana Piotra Norblina prace rytownicze. Autorem książki jest p. Przecław Smolik, do niedawna kierownik muzeum im. Bartoszewiczów w Łodzi. Książka ta mająca 53 stron druku i 30 bardzo dobrze wykonanych ilustracyj z dzieł graficznych Norblina, wśród których znajduje się parę grafik, dotychczas zupełnie nieznanych i jako autentyczne stwierdzonych przez autora, jest bardzo cennym przyczynkiem do badań nad sztuką Norblina i sztuką polską wogóle. Autor, który sam twierdzi, że nie jest fachowym historykiem sztuki, jednak z prawdziwem i głębokiem znawstwem sumiennie przestudjował działalność rytowniczą Norblina. Ujawnienie Norblina, jako rytownika, którego prace wykonane były przeważnie w Polsce między latami 1774—1804, rzuca bardzo ciekawe światło na indywidualność artysty i na atmosferę, w której pracował, gdyż Norblin swoich prac graficznych nie pokazywał. Spuścizna malarska Norblina w Polsce jest typowem odbiciem sztuki francuskiej w drugiej połowie XVIII-ego wieku.

Podając tych parę uwag do wiadomości witamy ukazanie się rzeczonego wydawnictwa podkreślając, że naszą ubogą literaturą artystyczną wzbogaciła praca o prawdziwej wartości. E. G.

STANISŁAW OSSOWSKI. U podstaw estetyki. — Wydawn. Kasy im. Mianowskiego — Instytutu Popierania Nauki — Warszawa 1933. — Recenzję z powyższej książki zamieścimy w najbliższych numerach.

SPROSTOWANIE: W poprzednim numerze wydrukowano omyłkowo nazwisko autora artykułu pt. Zrzeszenie Niezależnych Ukraińskich Plastyków (A. N. U. M.). Autor nazywa się Światosław Hordyński — a nie Swiatosław Horodyński.

OD ADMINISTRACJI

Poczta zwróciła nam jako niedoręczone przesyłki GŁOSU PLASTYKÓW do następ. prenumeratorów, których prosimy o podanie nowego adresu: Aniela Czarnowska, Henryk Hochman, Jaeschke Marjan, Janowski (Jaworski), Gerżabkowa Zofja, Głogowska, Helena Teodorowicz-Karpowska, Kononowicz Zenon, Henryk Langerman, Jadwiga Tetmajer-Naimska, Leszek Pindelski, Józef Piotrowski, Antoni Procajłowicz, Henrykowa Straszewska, Stan. Studencki, Marjan Szczyrbuła, Telakowska Wanda, Weinberg Eug. Jerzy Zaruba, Włodzimierz Zasowski, Architekt Zbijewski, Hirschfang Ignacy, Kościałkowski Zyndram, Szopiński Jan, Menkes Zygmunt.

PARYŻ

✶ Po długotrwałych i niezmiernie kosztownych przebudowach w Luwrze otwarto dla publiczności nowe sale. Przeróbki tyczyły głównie sal, w których mieściły się rzeźby, jakoteż sal prymitywów oraz sal impresjonistów. O ile przebudowy pierwszych spotkały się z ogólnem uznaniem, o tyle przeciw zmianom w salach prymitywów włoskich, podniosły się ostre sprzeciwy. Znaczną ich część bowiem można oglądać teraz wyłącznie przy sztucznem świetle reflektorów. Tak samo i «wybielenia» ścian w t. zw. «Galerie de sept mètres» nie można uważać za szczęśliwą inowację.

✶ Zapowiedziana na kwiecień wystawa sztuki angielskiej w muzeum «Jeu de Paume», odbędzie się dopiero w jesieni. Natomiast Galerja Jean Charpentier zorganizowała wystawę retrospektywną mistrzów angielskich 18-go wieku, która jest właściwie wystawą portretu angielskiego z tej epoki. Obok płócien Gainsborough i Reynoldsa mieści ona portrety: Lansdale'a, Romneya, Hoppnera, Hogartha, Raeburna, Lawrence'a etc.

✶ Ciekawą wystawę grawjur urządziła Galerja Marcel Guiot p. t. «Scènes galantes de l'époque romantique».

✶ Największem «évènement» wiosennego sezonu artystycznego było otwarcie wielkiej wystawy Daumiera, która mieści się w Musée de l'Orangerie, jakoteż w Bibliothèque Nationale, i obejmuje całokształt twórczości artysty, t. zn.: grawjury, obrazy i rzeźby. Ostatnio otwarto również w Bibliothèque Nationale retrospektywną wystawę rysunków Rodina.

✶ Jak się dowiadujemy ze źródeł miarodajnych, zapowiedź urządzenia w lecie przez Luwr wystawy zbiorowej Cézanne'a jest kaczką dziennikarską. Natomiast najprawdopodobniejszą jest zbiorowa wystawa Dégas'a.

✶ W dyrekcji Luwru znajduje się mało znany portret jednego z konserwatorów Luwru, pendzla Rodakowskiego. Reprodukcję tegoż postaramy się zamieścić w jednym z najbliższych numerów «Głosu».

✶ W Petit Palais mieści się obecnie wystawa Odilon Redon'a, Paul Signac'a i Chaplet'a. Tamże wystawia grupami związek «Artistes de ce temps» z Frieszem, Waroquier i Despiau na czele. — Tam też otwarto w ostatnich dniach doroczny «Salon des Artistes Décorateurs».

✶ W Grand Palais otwarto z końcem kwietnia doroczne salony: «Des Artistes Français» oraz «La Société Nationale des Beaux-Arts».

✶ Galerja Jacques Seligmann zorganizowała wystawę Ingres'a i jego uczniów. Między innemi obejmowała ona dwa znakomite portrety Ingres'a: «Mężczyzna w cylindrze», jakoteż portret rzeźbiarza Bartolini'ego.

✶ W salach galerji Georges Petit zorganizowano zbiorową wystawę obrazów i gwaszów Utrillo'a, obejmującą twórczość artysty z lat 1919—1934. Wystawa przekonuje nas, że najlepsze obrazy dał artysta w swej minionej epoce.

✶ W tym samym lokalu urządził nasz współpracownik i ceniony krytyk sztuki, p. Franciszek Biedart, wystawę p. t.: «La sculpture contemporaine en France. Impreza ta, zakrojona na wielką skalę, jest pierwszą zbiorową wystawą rzeźby od lat kilkudziesięciu w Paryżu. Obejmuje ona około 60 artystów, z których każdy reprezentowany jest przez jedną rzeźbę oraz rysunki. Przez trafny dobór eksponatów i ich umiejętne rozmieszczenie daje nam ta wystawa istotnie pewien całokształt tego, co się w dzisiejszej rzeźbie we Francji dzieje. Widzimy tam i Maillola i Despiau, Coubine'a i Lipschitza, Matisse'a i Picassa, Zadkina i Lamert-Rudzkiego. Wszystkie kierunki są tu reprezentowane. Z Polaków biorą udział w tej wystawie Leopold Kretz i August Zamojski. Pierwszy wystawia bardzo wrażliwy i subtelny akt kobiecy, drugi portret męski w bronzie o doskonałem wyczuciu materjału.

✶ W galerji Vignon wystawia Fernand Léger swe ostatnie prace, dając tej wystawie ogólny tytuł «Objets» (Przedmioty). Tytuł ten jest zapewne trafny w stosunku do tej matematycznej a przytem niemal że mechanicznej ścisłości, z jaką Léger traktuje czyto parę rękawiczek, czy kawałek sznurka, czy też korzeń gruszy. Wszędzie uderza sucha, inżynierska inteligencja.

✶ Pouczającą wystawę sztuki greckiej archaicznej, pokazaną w odlewach pochodzących z Muzeum na Akropolu urządził p. Carré.

✶ Jedną z najsympatyczniejszych grup wśród «młodych» w Paryżu tworzy t. zw. «N. G. S.» (Nouvelle Galerie Simonson), której przoduje André Planson. Urządzona ostatnio przez tę grupę doroczna wystawa, spotkała się z ogólnem uznaniem.

✶ Galerie de Paris zorganizowała wystawę, poświęconą pamięci Guillaume Apollinaire'a. Wystawa ta doskonale pozwalała odczuć milieu, w którem żył Apollinaire, oraz zrozumieć atmosferę, wśród której wyrośli «fauves», kubiści, futuryści etc.

✶ Komitet Stowarzyszenia amatorów sztuki i kolekcjonerów urządził u G. Bernheima doroczny salon p. t. «La Folle Enchère», gromadzący płótna, zakupione przez członków tegoż towarzystwa. Wystawa ta ma na celu z jednej strony pokazać t. zw. dobry smak kolekcjonerów, z drugiej zaś zachęcić «niezrzeszonych» amatorów do zakupywania dzieł sztuki. W związku z tą wystawą powyższe towarzystwo funduje t. zw. «Prix des jeunes» w formie zakupu jednego obrazu, przeznaczonego jako dar dla Musée de Luxembourg. Tego roku uzyskał tę nagrodę malarz La Molt.

✶ Kontynuując swą serję «etapów» sztuki współczesnej, wydawnictwo «Gazette des Beaux-Arts urządziło po wystawie Gauguina i jego przyjaciół wystawę p. t. «Salon w latach 1880—1900». Ma ona być przeciwstawieniem do wystawy poprzedniej i reprezentuje malarstwo oficjalne tej epoki.

✶ W ostatnich dniach inaugurowano nową galerję przy av. George V. pod nazwą: «Les amis de l'art contemporain». Galerja ta ma charakter społeczny, a nie dochodowy. Sale będą oddane bezpłatnie do dyspozycji artystów, którzy będą sami przeprowadzać transakcje sprzedaży swoich dzieł.

✶ Wielka — piękna wystawa na temat «Chrystus w sztuce francuskiej» od renesansu po dnie dzisiejsze, mieści się w Trocadéro i w Sainte-Chapelle. Obejmuje obrazy, rzeźby, modlitewniki, tkaniny, przedmioty liturgiczne etc.

✶ Gaston Poulain poruszając temat męki Chrystusa w malarstwie z powodu wystawy w Trocadéro, która obejmowała okres od Delacroix i Ingres'a po dzisiejsze czasy, podkreśla że temat ten zawsze artystów interesował. Wyjątek w tym kierunku stanowili impresjoniści «malarze ruchu wody, przelotnych mgieł i szeleszczących liści». Przechodząc do współczesnych, wymienia szereg nazwisk jak: Rouault, Picasso, Gromaire, Derain.

✶ Dzięki inicjatywie p. Renaud, zorganizowano stałą wystawę malarstwa współczesnego w Petit Palais. Wystawa ta daje w następujących po sobie grupach przegląd współczesnej twórczości. Urządzanie wystawy w muzeum miejskiem nadaje jej specjalny charakter.

✶ W muzeum Orangerie, otwarto wystawę H. Daumier'a. Uzupełnieniem tej wystawy jest zorganizowana w Bibliothèque Nationale wystawa litografji H. Daumier'a. Przy tej sposobności «Beaux Arts» podaje krótki życiorys artysty. Zanotujmy ciekawy szczegół, że w r. 1832 Daumier dostał za jedną ze swych politycznych karykatur 6 miesięcy więzienia.

✶ Salon Artystów byłych kombatantów w Muzeum «Jeu de Paume» obudził żywe zainteresowanie. Prasa francuska rokuje mu rozwój w przyszłości.

✶ Galerja Zak urządziła wystawę zbiorową prac Jerzego Aschera z Polski.

✶ Władysław Jahl pokazał ostatnio w Galerji Castel serję swoich znanych Don Kiszotów.

✶ Wystawa Wład. Jahla (Galerie Zak) spotkała się z dobrem przyjęciem prasy. M. Auclaire pisze (Beaux Arts): Kolor Jahla zamienia przedmiot we wspomnienie o nim. Jego malarstwo to obraz widziany przy świetle błyskawicy, jaki pozostaje w oczach po olśnieniu».

✶ W galerji sztuki nowego pawilonu botaniki Muzeum Przyrodniczego otwarto w maju wystawę starej sztuki animalistów od czasów prehistorycznych do połowy XIX w.

✶ W Związku z Biennale w Wenecji prasa francuska informuje, że o przyjęciu na wystawę, w przeciwieństwie do mię-

dzynarodowego jury w latach poprzednich, decydował tym razem wyłącznie p. Maraini, co wpłynęło na większą równość poziomu, który wyraźnie się podniósł. Również podkreśla się tam interes artystyczny, jaki wystawa przedstawia dzięki różnolitości reprezentowanych kierunków. U nas wielu uważa za rzecz nie wskazaną pokazanie szerokiej skali różnic kierunków.

✶ Paryż ma nowe muzem: Muzeum Paul Marmottau, powstałe z zapisu dla Instytutu. W zbiorach jego przeważają prymitywy niemieckie i flamandzkie. Muzem mieści się przy ul. Louis Boilly obok Lasku Bulońskiego.

✶ «Beaux Arts» urządziły b. piękną wystawę p. t. «Wiek Ludwika XV widziany przez artystów».

✶ Wystawa David — Ingres — Géricault w École des Beaux Arts wzbudziła duże zainteresowanie. Eksponaty pochodzą ze zbiorów École des Beaux Arts. Różnice tendencyj charakteryzują czasy, w których przełamywanie się pojęć plastycznych stanowiło epokę przejściową do nowoczesności.

✶ W Gallerie Bonjean miała miejsce wystawa de La Fresnaye. J. de Laprade poświęca artykuł wspomnieniom o artyście podnosząc, że gdyby de La Fresnaye i Seurat żyli, malarstwo dzisiejsze nie przeżywałoby może takiego niepokoju poszukiwań. De La Fresnaye rozpoczął studja w Akademji Julien. Tam poznał się z kolegami przez których zetknął się z ruchem kubistycznem. Brał udział w wojnie z której musiał się wycofać z powodu choroby płuc. Niestety nie pomogło długie leczenie. Pozostawił po sobie najwięcej rysunków i akwarel, — a szczupła stosunkowo ilość obrazów olejnych tłumaczy się jego chorobą. Niemniej pozostawione dzieła świadczą o wysokim poczuciu stylu i zawierają wartości zasadnicze.

✶ W Muzeum Galliéra w Paryżu otwarto z końcem maja wystawę objektów ze szkła. Poważne miejsce zajmuje witraż i mozaika, która coraz więcej wchodzi w użycie. Wystawa ma być wyrazem nawrotu architektury do dekoracji.

✶ W Petit Palais zapowiedziana jest na r. 1935 wystawa sztuki włoskiej.

✶ W Orangerie otwarto 25. V. wystawę bronzów chińskich z t. zw. «wysokiej epoki». Wielu kolekcjonerów wzięło udział w wystawie.

✶ W Galerie Marcel Bernheim otwarto wystawę akwarel od P. Signac'a do Marquet'a.

✶ W Galerie René Gimpel otwarto wystawę Bourdelle'a. Dotychczasowe pośmiertne wystawy mistrza, pokazywały dzieła opracowane. Tym razem eksponaty noszą charakter dzieła intymnego, pozwalają zetknąć się z tworem bezpośredniej inspiracji.

✶ D. 22. IV otwarto w Petit Palais wystawę 3 braci Le Nain. (wiek XVII).

✶ W Petit Palais doroczny Salon Artystów Dekoratorów daje obraz przystosowania się do obecnych ciężkich warunków. Znikły projekty na luksusowe urządzenia. W meblarstwie najczęściej stosowane drzewa pospolite. Drzewa egzotyczne i metalowe meble zupełnie nie są brane przez artystów pod uwagę.

✶ W Grand Palais otwarto doroczny Salon Letni.

✶ Jak podają Beaux Arts, legenda o pracy artystycznej A. Hitlera polega jedynie na niezdanym egzaminie w Akad. Sztuk Piękn. w Wiedniu (w r. 1909), oraz na kilku pejzażach «na staro» — sfabrykowanych w ciężkiej potrzebie.

✶ Zmarł Jacques Ruhlmann, znakomity francuski artysta dekorator. Prasa francuska w nekrologach podnosi wielki smak artysty, przypominając jego prace z Wystawy Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. — Pawilon Francuski w Barcelonie w r. 1929 — oraz wnętrze na wielkim transoceanicznym statku pasażerskim «L'Ile de France». Jest on jednym z twórców modernistycznej architektury wnętrza.

✶ W związku z wystawą Modigliani'ego w Brukseli André Salmon podnosząc włoski charakter jego sztuki, (mimo że wyrosła w atmosferze paryskiej) pisze: «nigdy nie będziemy dość powtarzać: żywa sztuka, która złożyła się na «Szkołę Paryską», (w czem niektórzy chcą widzieć niebezpieczeństwo kosmopolityzmu malarskiego), wyzwoliła nietylko indywidualności, lecz także umożliwiła odrodzenie wyrazów narodowych w sztuce».

✶ Wystawa «Powrót do tematu» obudziła polemikę. W odpowiedzi na dywagacje krytyków oświadcza Yves Alix, że nie było zamiaru stworzenia jakiegoś kierunku, czy szkoły. Inicjatywa wyszła od właściciela galerji, który zaprosił malarzy interesujących się zawsze tematem. «Niech nam», pisze on «pozostawią niebezpieczeństwo poszukiwania nas samych i tematów, które nam pozwolą się wypowiedzieć». A potem: «Powrót do tematu, to dla nas wyrok na akademizm wszelki, czy to z prawej, czy z lewej strony, niech żaden akademizm nie stara się wykorzystywać tego przeciw nam. My kochamy fajkę, paczkę tytoniu, gitarę, byle tylko były one namalowane ręką drżącą z emocji i miłości. Nienawidzimy ich, jeśli mają być tylko pustym pretekstem dla nowego szablonu, lub jedynie dopuszczalnym tematem». A Jacques de Laprade pisze w innem miejscu: «Byłoby zabawne wykazać, że nawet przez najbardziej abstrakcyjnych malarzy temat nie był w ostatnich latach zarzucony».

✶ Paul Valery, opowiada w Nouvelle Revue Française o swych odwiedzinach u Degas'a «starca nerwowego, prawie zawsze smutnego, a czasem ponurego, pesymistycznie roztargnionego, z nagłymi napadami to furji, to znów dowcipu».

✶ Czasopisma artystyczne «Formes» i «L'amour de l'art» połączyły się wychodząc pod podwójnym tytułem od stycznia br.

✶ Sprawa Wielkiej ogólnej wystawy w Paryżu na r. 1937, przybrała po długich debatach realne kształty. Miasto Paryż zawarło z Państwem umowę, biorąc na siebie cały ciężar kosztów wystawy, przy pewnym współudziale Państwa. Nawet oznaczono już miejsce. Od wiaduktu Passy do mostu Alma, po obu brzegach Sekwany. Prasa wyraża życzenie, by dział Sztuk Pięknych był odpowiednio reprezentowany.

✶ École des Beaux Arts w Paryżu, po długich debatach postanowiła, że o nagrodę rzymską («Prix de Rome») mogą się jedynie ubiegać kawalerowie. Stoi to w związku z mieszkaniem stypendystów w Villa Medici w Rzymie.

✶ Pewien pan, zwiedzając muzeum Luxemburgu, zauważył dziwne zachowanie się jakiegoś starszego jegomościa, który kręcąc się koło obrazu P. Bonnard'a rozglądał się ukradkiem jakby chcąc się upewnić, że go nikt nie widzi. W pewnym momencie wyciągnął szybko z kieszeni małe pendzle i tubki z farbami i zaczął lekkiemi dotknięciami przemalowywać partje obrazu. Na odgłos kroków woźnego szybko schował pendzle i farby do kieszeni, popatrzył na obraz i mrucząc: «tak, jest dużo lepiej» z miną obojętną skierował się ku wyjściu. Jakież było zdumienie obserwującego, gdy woźny z szacunkiem uchylając czapki pozdrowił wychodzącego: «Bon jour, monsieur Bonnard».

✶ W Instytucie Estetyki Współczesnej, art. mal. Maurice Denis wygłosił bardzo interesujący odczyt: «Od Ingres'a naturalisty do Delacroix poety».

✶ Ph. Diolé pisze w Beaux Arts o wycieczce dziennikarzy po nowych salach Luwru poświęconych rzeźbie francuskiej XIII i XIV w. rzeźbie renesansu włoskiego i wykopaliskom egipskim. «Luwr jaki zwiedziliśmy, to Luwr odnowiony i odmłodzony. To jest przedewszystkiem Luwr zalany światłem. Cud apolliński, którego tajemnicę zachowuje arch. M. Ferrau. Te sale niskie, ciemne, wilgotne, grobowe, które były kiedyś schronieniem oddziału rzeźby nowoczesnej, a dziś poświęcone są archeologji egipskiej, sale te toną w świetle. Dowód to możliwości przeistoczenia Luwru w muzeum, z otwartym dla światła dostępem».

✶ W poprzednim zeszycie donosiliśmy o Salonie wymiennym. Beaux Arts podnosi, że nowością jest tu tylko zorganizowana akcja, a nie ten sposób sprzedaży. Podajemy ciekawą wiadomość. W XVII obwodzie Paryża jest garaż automobilowy, którego właściciel zdołał w drodze wymiany zebrać piękną galerję dzieł takich artystów jak: Courbet, Corot, Bonnard, Degas, Pascin, Utrillo, Foujita, Raoul Dufy. Wybór dużo mówiący.

✶ Budżet sztuki na rok bieżący, we Francji wynosi przeszło 137 miljonów franków(!) Równa się to przeszło 45-ciu miljonom złotych. Szczęśliwy kraj.

✶ Z inicjatywy Międzynarodowych Archiwów Tańca w Paryżu urządzono w maju wystawę: «Taniec». Kompozycję pod tym tytułem — ostatnie swe dzieło, wystawił tam — zmarły niedawno Leopold Gottlieb.

★ W Galerie Durand-Ruel miała miejsce jedna z najpiękniejszych wystaw sezonu: «Od Corot'a do Van Gogh'a». Reprezentowani: Jongkind, Boudin, Sisley, Pissarro, Seurat, Claude Monet, Cézanne, Gauguin, Manet, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Guillaumin, Berthe Morisot, Renoir. Górowały znakomite obrazy Cézanne'a.

★ Podobnież wielkiem zainteresowaniem cieszyła się wystawa «Od Poussin'a do Renoir'a. Objęto nią wszystkich artystów francuskich, którzy pracowali we Włoszech. Wystawa liczyła około 1000 eksponatów, pomieszczona była w Muzeum des Arts Décoratifs. Była to jedna z najwspanialszych wystaw w Paryżu.

★ W maju otwarto Salon des Tuileries. Salon mieści się tym razem w Neo-Parnasse, Bld Raspail, gdzie nierówne warunki świetlne nie wyszły na korzyść wystawie. Z Salonów paryskich stoi on na najwyższym poziomie.

★ Jak podaliśmy w Nr. 7—8 «Głosu Plastyków» w paryskiem Muzeum historji naturalnej otwarto Muzeum F. Pompon'a. Pompon zapisał państwu wszystkie swoje dzieła, zbiór przeszło 100 rzeźb, — w tem wiele nieznanych.

★ W związku z wystawą pamiątek lotnictwa, pisze p. J. Lartigne, że błędnem jest przypuszczenie, jakoby wystawa podobna nic ze sztuką wspólnego nie miała. Obserwując rozwój formy aeroplanu, porównując ostatnie rezultaty z pierwszemi próbami, musi się dojść do przekonania, że piękno dzisiejszego samolotu zrodziło się z linji narzuconej przez konieczność, przez naturę rzeczy i racjonalną celowość budowy. «I jest to dla wszystkich artystów dekoratorów dnia dzisiejszego jedną wielką lekcją, której ideałem jest tworzyć piękno, opierając się na logice».

★ W rocznicę odsieczy Wiednia, Bibljoteka Polska w Paryżu urządziła wystawę króla Jana III. Na wystawę złożyły się grawjury i manuskrypty współczesne. Wśród grawjur batalistycznych wyróżniły się akwaforty Romeyn van Hooghe («wzięcie obozu tureckiego pod Chocimem»). Z pomiędzy wielu portretów wymienić należy grawjurę Charles da la Haye, przedstawiającą króla Jana III na koniu w kasku z orłem i rzymskiej zbroi, u kopyt końskich tureckie akcesorja. Inauguracji dokonał marszałek Lyautey w obecności p. Ambasadora Chłapowskiego. Wygłoszono dwa odczyty: P. C. Chowaniec, kustosz Bibljoteki Polskiej «O Janie III Sobieskim i odsieczy wiedeńskiej», zaś p. M. A. Depreaux, konserwator archiwów przy fundacji Thiers'a, na temat: «Sobieski w malarstwie swej epoki».

★ Na wystawie «Les femmes artistes modernes» wyróżniał się przedewszystkiem nieduży, lecz znakomity obraz O. Boznańskiej.

★ W Galerji Lucie Krogh była wystawa rysunków i akwarel Pascina. Wystawa obudziła wspomnienia o tym artyście oryginale. Pracownia jego przy bulwarze Clichy była stale otwarta. Wchodził kto chciał. Pascin był bardzo gościnny i aczkolwiek w głębi samotnik, lubiał otaczać się ludźmi. Żył po cygańsku; zarabiając dobrze, nie liczył się z pieniądzmi, fetując, przyjmując, obdarzając wszystkich. Szkicował ustawicznie, tworzył tylko w momentach inspiracji, która często nieoczekiwanie go nawiedzała. Na obiedzie u znajomych w N. Yorku podawała do stołu młoda subretka, na którą Pascin zwrócił uwagę — i momentalnie zaczął szkicować. Gdy za zgodą gospodyni przygodny model usiadł by pozować, Pascin pochłonięty robotą odezwał się: «moje dziecko, rozbierz się i połóż, o tu na poduszkach». Artysta postawił na swojem. Subretka pozowała do obrazu.

★ W Galerie Beaux Arts urządzono wystawę malowanek ludowych, którą wypełniły zbiory p. Widhopff. W zbiorach tych znajdują się też i polskie malowanki ludowe. P. Widhopff jest naturalizowanym Francuzem pochodzenia rosyjskiego.

★ W związku z nowym zapisem 2 miljonów franków dla Instytutu, Ph. Diolé zaatakował silnie Instytut. W streszczeniu podajemy ów artykuł, gdyż daje on obraz swobody krytyki, która nie waha się poruszać «nienaruszalne» autorytety, jeśli w jej przekonaniu nie dzieje się dobrze. Autor przypomina, że książę Regent (Duc d'Aumale) zapisując Instytutowi domeny Chantilly, życzył sobie by dochody z domenów obrócone zostały na pensje dla artystów, literatów i uczonych. Tymczasem Instytut z 500.000 fr. rocznego dochodu, za 480.000 fr. zakupuje rentę państwową oprocentowaną na 3%. W ten sposób uzbierało się już około 100 miljonów, które dla sztuki i nauki są martwym kapitałem. Wobec powyższego wszelkie zapisy dla Instytutu z zastrzeżeniem użycia funduszów stąd płynących na sztukę i naukę, uważa autor za dowód «osłabienia władz umysłowych» i kończy artykuł temi słowy: «Artyści są głodni, literaci więcej niż kiedykolwiek goli. Do djabła z chciwymi gałganami. Nieśmiertelnym potrzeba dóbr z martwej ręki; kilku dyscyplinowanych starców czuwa nad skarbem PONT DES ARTS (most prowadzący do Instytutu) siedząc na swoich «skonsolidowanych» funduszach, ze szpadą do drżącej ręki przywiązaną i błogosławi imię p. Pouchard. Ah! Jakże słodko jest widzieć, że dobry czyn nigdy nie ginie!»

★ P. Pierre Francastel, profesor Instytutu Francuskiego w Warszawie, zamieścił w Beaux Arts korespondencję z Warszawy, gdzie z dużą sympatją dla Polski porusza zadania, jakie ma do rozwiązania kraj oczyszczający się z naleciałości państw zaborczych, inwentaryzujący swe zasoby artystyczne i intelektualne. Przy sposobności omówienia pomnika «peowiaków», dłuta prof. E. Wittiga porusza zadania, jakie ma do rozwiązania szybko rozrastająca się Warszawa, która powróciła do swego charakteru stolicy państwa. Wkońcu z okazji wystawy «książki polskiej zagranicą», podkreśla miejsce jakie zajmuje Francja w polskiem życiu intelektualnem.

* * *

★ Cała artystyczna Francja przejęta była aferą witrażową, jaką odkryto w Fécamp. Prasa zaczęła dorzucać jeszcze nowe wiadomości, jakoby po innych kościołach tak samo ginęły autentyczne stare oszklenia, okazało się to jednak nieprawdą. Rzecz cała sprowadza się do następujących faktów: w r. 1928 administracja Sztuk Pięknych zadecydowała reparację witraży w jednej z kaplic Bazyliki św. Trójcy w Fécamp. Pracę powierzono Małgorzacie Huré, majstrowi witrażarstwa w Boulogne-sur-Seine. Gdy na skutek denuncjacji wszczęto dochodzenie pokazało się że p. M. Huré sprzedała pośrednikowi jednego z antykwarzy 4 panneaux oryginalne, zastępując je falsyfikatami przez siebie sporządzonemi, 2 z nich zostały już sprzedane amerykańskiemu dziennikarzowi p. M. Hearst, który dowiedziawszy się o wszystkiem zdecydował się zwrócić Francji posiadane oryginały. 2 dalsze panneaux znaleziono u antykwarzy, wobec czego Bazylika nie poniesie żadnych strat.

★ Miasto Valenciennes przygotowało się do uroczystości święcenia 250 rocznicy urodzin Watteau i 150 rocznicy ufundowania Akademji Malarstwa, Rzeźby i Architektury. Uroczystości potrwają przez lipiec, sierpień i wrzesień, odbędą się wystawy artystów pochodzących z Valenciennes, uczniów tamt. Akademji, jak m. i. Watteau i Carpeau.

★ Z inicjatywy p. Baudoin'a otwarto w Rouen przy szkole cemento-murarskiej kurs freskarstwa. Powiązanie szkolnictwa rzemieślniczego z kursem artystycznym daje wymiar zrozumienia potrzeb freskarstwa. Warto dodać, że obecnie młodzi freskarze francuscy wprowadzili zwyczaj kładzenia pod freskiem prócz nazwiska własnego także nazwiska murarza, który przygotował mur pod fresk.

★ W Prowansalji zawiązało się Towarzystwo Ochrony Wiejskich Kapliczek. Akcja nie ogranicza się tylko do ochrony starych zabytkowych kapliczek, gdyż towarzystwo propaguje także fundowanie nowych.

★ Tow. Ochrony Sztuki Francuskiej zaofiarowało miastu Tuluzie 18.000 fr. na restaurację zabytkowego kościoła La Grave pod warunkiem że władze municypalne Tuluzy, przyczynią się do powiększenia funduszu restauracji przynajmniej w tej samej wysokości. Podobne zastrzeżenie uczynił przy swej dotacji dla katedry w Rheims, znany miljarder amerykański Rockefeller.

★ W Cagnes-sur-mer, gdzie Renoir pod koniec życia osiedlił się na stałe, stanie pomnik Renoir'a na skwerze Pétain.

★ Bibljoteka miasta Lyon urządza od trzech lat doroczne wystawy drzeworytu. Inicjatywa ta opiera się na tradycji miasta, gdyż właśnie w Lyonie wyszła w r. 1476 pierwsza we Francji książka z ilustracjami drzeworytniczemi. Polacy reprezentowani byli 30-stu eksponatami i spotkali się z dobrem przyjęciem. Czytamy m. i. w Beaux Arts «Nasuwa się ciekawe i pouczające porównanie pomiędzy dwoma witrynami: Sztuki Lyonu — jasnej, skrupulatnej, prawie twrożnej, a tchnącej mocą i świadomą naiwnością, wirtuozerji Polaków i tego koloru etnicznego, jakim wyróżnia się sztuka Europy środkowej; Stefan Mrożewski n. p. wkłada w swe drzeworyty sztorcowe całą finezję, wszystkie możliwości światłocienia miedziorytu; posiada on wszystkie wartości, uderzające z miejsca w eksponatach jego rodaków». (H. Joly)

★ W Nantes utworzono Muzeum Sztuki Religijnej. Posiada ono narazie około 500 eksponatów w obrazach, rzeźbach, grawjurach, fajansach i haftach.

AUKCJE

✶ W Hôtel Drouot uzyskano w marcu następujące ceny za obrazy: H. de Toulouse-Lautrec «Goulue i jej siostra» (lit.) 2.000 fr. P. Bonnard «Ogród nad morzem» (ol. 56:72) 8.100 fr. Boudin «Basen» (ol. 32:41) 5.500 fr. A. Modigliani «Karjatyda» (akw.) 500 fr. J. L. Forain rysunek kredkami, akwarela i rysunek tuszem 2.700 fr. E. Degas «Wyścigi» (ol. 73:92) 10.000 fr. tegoż autora rysunek węglem 1200 fr. Derain «Akt siedzący» (ol. 45:40) 1.900 fr. Fantin-Latour «Noc» (ol. 52:64) 4.600 fr. P. Laprade «Kobieta przy fortepianie» (ol. 60:73) 2.500 fr. «Kwiaty polne» (ol. 46:44) 1.500 fr. Odilon Redon «Kwiaty» (ol. 81:66) 25.500 fr. G. Rouault «Kobieta siedząca» (ol. 27:22) 620 fr. M. Utrillo «Kościół w Samois-sur-Seine» (ol. 46:55) 2.350 fr. w maju zaś: Corot «Poranek nad jeziorem» 170.000 fr. «Trzy tancerki» 80.000 fr. E. Degas «Balet rosyjski» (pastel) 50.000 fr, «Kobieta przy toalecie» 42.000 fr.

✶ W maju w Galerie Charpentier rozpoczęła się serja wielkich senzacyjnych sprzedaży. Podajemy kilka pozycyj: Barye «Koń arabski» (akw.) 3.820 fr. C. Guys «Spacer w lasku» (rys.) 3.400 fr. H. Daumier «Słuchacze» (panneaux) 7.000 fr. Fantin-Latour «3 kobiety w pejzażu» 7.200 fr. Goya «Zgoda» (rys.) 4.300 fr Guardi «Ponte Rialto» (ol.) 63.000 fr. Canaletto «Sta Maria della Salute» i «Ponte Rialto» oba: 315.000 fr. w czerwcu: P. Cézanne «Owoce na talerzu» (akw.) 17.800 fr., «Porwanie» (ol.) 180.000 fr., «Jabłka» (ol. 37:45) 153.000 fr. P. Bonnard «Akt kobiecy leżący» (ol.) 19.000 fr. Corot «Widok Genui z pałacu Doria» (ol. 29:38 1/2) 83.000 fr. E. Delacroix «Konie u wodopoju» (ol.) 200.000 fr. P. Gauguin «Tahiti» (ol. 73:92) 95.500 fr. Van Gogh «Sekwana» 30.000 fr. Guardi «Plac św. Marka» (ol. 43:56) 61.000 fr. W miesiącu kwietniu: Portret kobiecy Ingres'a (22:16) za 7.100 fr., kobietę kąpiącą się Fantin Latour'a za 4.500 fr., bronz Pompona (Kruk) za 4.800 fr., rysunek Fragonard'a za 1.980 fr., akwarelę Pissarra za 1.600 fr., pejzaż Jongkind'a za 8.200 fr., obraz Monticelli'ego «La Rôtisserie» za 8.000 fr., pejzaż Pissarra za 5.000 fr.

WYDAWNICTWA Z DZIEDZINY SZTUKI

Wśród nowości na francuskim rynku księgarskim z dziedziny sztuki, należy wymienić następujące książki:

✶ GEORGES WILDENSTEIN: J. B. S. CHARDIN. Monografja. Autor opierając się na nieznanych dotąd dokumentach rzuca nieco odmienne światło na Ch. jako człowieka. Potwierdzając w charakterystyce rys małego mieszczucha paryskiego, podkreśla sprzeczności między artystą a człowiekiem, jego lenistwo, przewrażliwienie, roztargnienie, skłonność do irytacji, sobkostwo, wreszcie skąpstwo. Zastrzegając się przed intencją odbronzowywania wielkiego artysty, autor chce go jednak (jak mówi) pokazać zbliska. Charakteryzując Chardin'a jako artystę oddaje mu należny hołd. Nie było prób, odważnych poszukiwań, którychby ten malarz nie robił. Mimo, że w 29 roku życia zostaje członkiem Akademji, cierpi, że w hierarchji akademickiej stawiają go jako malarza martwych natur, niżej od innych. Usiłuje zmienić tę opinję i około 1743 r. maluje portrety, które nie znajdują powodzenia. Zniechęcony, zgorzkniały zarzuca malowanie na przeciąg 7 lat, wkońcu jako starzec 72-letni, nie mogąc znieść zapachu farb olejnych, zaczyna pracę pastelami.

✶ FERNANDE OLIVIER: PICASSO ET SES AMIS (Ateliers pod dyr. G. Charensol, 239 str.) z przedmową P. Léautaud. Są to wspomnienia osoby związanej bliską znajomością z P. Picasso. Cechuje je wielka prostota i prawda.

✶ CAMILLE MAUCLAIRE: ARCHITECTURE, VA-T-ELLE MOURIR? (Paris, Nouvelle Critique). Pierre d'Esperel, w omówieniu tej książki zapytuje co skłoniło autora do użycia takiego tytułu, skoro po przeczytaniu jej odnosi się wręcz przeciwne wrażenie. Następnie nie zgadza się na obelgi rzucane na sztukę, jakiej C. Mauclaire nie lubi. «Konstruktor bardzo kwestjonowany jeśliby nie miał nawet innej zasługi, jak tylko to, że jako teoretyk wstrząsnął koncepcje tradycjonalne w sztuce budowy domów i miast, już zasługuje na pochwałę. Z paradoksu wczorajszego rodzi się prawda jutra, mówił M. Prudhomme».

✶ RAYMOND ESCHOLIER: DAUMIER (Fleury, Paris, 195 str. 64 reprod. w tem 8 kolor., cena 20 fr.). Jest to już druga książka tegoż autora poświęcona Daumier'owi.

✶ PAUL JAMOT: LA PEINTURE EN FRANCE (Plon, 247 str. 211 ilustr., 60 fr.). Autor działu malarstwa w «Encyklopedji brytyjskiej», kreśli dzieje malarstwa francuskiego do Toulouse-Lautrec'a włącznie.

✶ LA CORRESPONDANCE DE RUBENS, tłum. P. Colin (Bruksela, Nouvelle Soc-té d'Editions: tom I. 334 str. tom II. 258 str.).

✶ W wydawnictwie Brauna: Georges Besson: Bonnard. Charles Leger: Courbet, Paul Fierens: Rembrandt, Adolphe Basler: Léonard de Vinci (12 str. tekstu 60 ilustr., pojedynczy tom 16 fr.).

PIERRE DU COLOMBIER: Tableau du XX-e siècle, les arts, la musique et la danse. — Skrót esencjonalny sztuki nowoczesnej w nader interesującem oświetleniu wybitnego pisarza i krytyka. Wkrótce podamy omówienie tej książki, pióra St. Szczepańskiego.

ANDRÉ LOTHE: La Peinture, le Coeur et l'Esprit. — Zbiór artykułów pisanych w duchu bojowym przez znanego artystę malarza — o poglądach modernistycznych.

ALFRED LEROY: Histoire de la Peinture Française 1800—1933. — Poza przeglądem bardzo dokładnym wszystkich szkół malarstwa, znajdujemy duże rozdziały poświęcone malarstwu religijnemu, malarstwu orjentalnemu i obyczajowemu.

LEOPOLD WELLISZ: Félix Stanislas Jasiński. Dzieło wydane luksusowo, reprodukcje znakomite. — Prasa francuska podnosi jego walory i dobre opracowanie tekstu, przypominając postać i twórczość F. St. Jasińskiego — jako artysty grafika i przyjaciela Felix'a Vallotona (który namalował portret Jasińskiego pt. L'homme au tube) — Wartoby z dziełem tem zapoznać się w Polsce.

ZE ŚWIATA

✶ Pod auspicjami rządu włoskiego prowadzone są prace wykopaliskowe pałacu Tyberjusza. Partje ocalałe przedstawiają podobno duży interes historyczno-artystyczny.

✶ W Galerji Borghese w Rzymie obok «zdjęcia z krzyża» Rafaela wisiał obraz przedstawiający św. Katarzynę, przypisywany Rodolfo di Ghirlandajo, czy Michele di Rodolfo, słabszym, rafaelizującym florentczykom z XVI w. Nierówność poziomu tego obrazu była tak uderzająca, że zaczęto obraz bliżej badać. Na skutek usilnych starań krytyka sztuki p. R. Longhi zdecydowano się na usunięcie małego kawałka draperji uważanej za przemalówkę, i odkryto pod spodem urywek pięknie malowanego delikatnego pejzażu. Prześwietlenie wykazało słuszność przypuszczeń p. Longhiego, który opierając się na rysunku Rafaela, twierdził iż jest to obraz Rafaela z czasu jego pobytu we Florencji, kiedy ulegał wpływowi Leonarda da Vinci. Przemalówka jest prawie że współczesna epoce powstania obrazu. Prof. Toesca, wybitny znawca Rafaela sprzeciwia się przypisywaniu tego obrazu Rafaelowi. Rzecz jest niezbadana i budzi duże zainteresowanie.

✶ W Londynie w «Victoria and Albert Museum» otwarto wystawę rysunków, pasteli, akwarel i litografij Whistlera. Wystawa trwała do 30. VI. 34.

✶ Museum Cambridge, wzbogacił dar 4.000 drzeworytów japońskich zebranych przez A. Duela, oraz kolekcja rysunków wszystkich epok p. C. Loeser'a.

✶ Tate Gallery (Londyn) otrzymała w darze 17 obrazów malarzy francuskich m. i Degas, Van Gogh, Matisse, Picasso, Braque, Cézanne, Marie Laurencin, Modigliani, H. Rousseau (le Douanier).

✶ Bruksela. Staraniem Tow. Sztuki współczesnej zorganizowano doroczny Salon Sztuki Współczesnej.

✶ Miasto Florencja otrzymało w darze z prywatnych zbiorów 30 dzieł sztuki włoskiej.

✶ W Kaiser Friedrich Museum w Berlinie otwarto nowe sale, duże i jasne, sekcji sztuki azjatyckiej i bliskiego Wschodu.

✶ Kolonja. Stowarzyszenie artystyczne urządziło interesującą wystawę pod hasłem: «Kolekcje trzech generacyj». Zgrupowano całą serję mistrzów Niemiec południowych i reńskich XV i XVI w. wokół takich nazwisk jak: L. Cranach starszy, Joos Van Cleves, Van Goyen, Cuyp, Maes.

✶ W Bawarji otwarto dwa nowe muzea. Jedno w starym zamku Aschaffenburg, drugie zainstalowane w pałacu Bamberg poświęcone sztuce XVIII w.

★ Rotterdam. W muzeum Boymans miała miejsce wystawa malarstwa francuskiego od Delacroix do Cèzanne'a, oraz rysunków od Ingres'a do G. Seurat'a.

★ W Genewie otwarto d. 17. V. w muzeum Sztuki i Historji wystawę grafiki francuskiej; zaproszono około 100 artystów.

★ W Bazylei w «Kunsthalle» otwarto wystawę rzeźby średniowiecznej z udziałem muzeów: Berlina, Frankfurtu, Fryburga, Kolonji, Monachjum, Norymbergi, Strassburga i Zurychu oraz prywatnych kolekcji.

★ W Lucernie otwarto Pałac Sztuki, mieszczący muzeum nowoczesne, salę zebrań, salę koncertową i restaurację.

★ Międzynarodowa wystawa karykatur w Pradze otwarta została w Domu Tow. Artyst. Plastyków im. Manesa.

★ Między Jugosławją, Czechosłowacją i Rumunją jest proponowana ugoda, mocą której państwa te będą w wystawach międzynarodowych występować wspólnie. Wystawy te składające się z kolekcyj każdego z 3 wymienionych państw figurować będą pod nazwą »Wystawy Państw Małej Ententy».

★ Znany jugosłowiański rzeźbiarz Mestrovič zbudował sobie mauzoleum w Otavice wysokości 15 m. ozdobione statuami Chrystusa i 4 Ewangelistów.

★ Denver Art Museum (U. S. A). otrzymało legat 400.000 dol. na budowę własnego gmachu. Poza tem legat 117.000 dol. z czego 40.000 na organizację nowych oddziałów. Wreszcie «Carnegie Corporation» przyznało mu subwencję w wysokości 10.000 dol. na zwiększenie aktywności.

★ W jednem z muzeów amerykańskich, w oddziele sztuki francuskiej XVIII w. figuruje na pierwszem miejscu komoda zakatalogowana jako mebel z czasów Regencji. Komoda ta jest wykładana różnokolorowem drzewem i jednym z motywów ornamentu z drzewa różanego jest ...wieża Eiffel.

★ W Kansas City (Missouri) otwarto w grudniu ub. r. Muzeum William Rockhill Nelson Gallery» fundacji rodziny Nelson. Muzeum posiada na parterze biura i salę zebrań na 700 miejsc, bibljotekę, na I. p. galerję obrazów z osobnymi oddziałami grafiki, sztuki dekoracyjnej, wreszcie sale poświęcone nowoczesnej sztuce 4 krajów: Francji, Angli, Hiszpanji i Włoch. II. p. zajmują kolekcje sztuki Wschodu i sztuki klasycznej, sale sztuki Ameryki i galerję kopij. Całe jedne skrzydło przewidziane jest na powiększenie zbiorów muzeum które posiada dzieła Tycjana, Veroneza, Tintoretta, Caravaggia, Tiepola, Velasqueza, El Greco, Goyi, Rembrandta, Halsa, Hobbemy, Poussin'a, Chardin'a, Boucher'a, Ingres'a, Millet'a, Van Gogh'a. *A. G. — St. H.*

TROSKA O SZTUKĘ I BYT ARTYSTÓW ZAGRANICĄ.

Konferencja pracowników intelektualnych zainagurowała dnia 25 czerca «Pociąg-Wystawę». Celem tej imprezy jest jak oświadcza Generalny Dyrektor Sztuk Pięknych we Francji, p. G. Huisman: «Rozwinąć i rozpowszechnić znajomość sztuki współczesnej na całą Francję, pomóc artystom w zwiększeniu liczby ich klientów, wprowadzić do najskromniejszych mieszkań dzieło sztuki, które powinno tam znaleźć swoje miejsce; korzystając z postojów «Pociągu-Wystawy», organizować w ścisłej współpracy z miejscowymi twórcami i krytykami manifestacje artystyczne (wykłady, odczyty etc.)».

Ta budząca podziw inicjatywa naświetla stanowisko władz, sfer kulturalnych i całego społeczeństwa, zajęte wobec ciężkich warunków artystów, do jakich kryzys obecny doprowadził. Nie jest to pierwsze zamanifestowanie troski o sztukę i byt artystów.

I tak: Rada miasta Paryża uchwaliła pozycję w budżecie w wysokości 30 miljonów franków przeznaczoną na zamówienia dla artystów. Prócz tego artyści mają prawo do zapomóg z funduszu bezrobocia. Radny G. Lebecq zażądał by, z funduszów przeznaczonych na prace malarskie, 2 do 5% przeznaczono na wykonanie prac malarskich i rzeźbiarskich dla miasta. Dalej: Staraniem Stowarzyszenia Krytyków Sztuki ufundowano w Paryżu, 143 rue de Belliard (XVIII-e) ambulatorjum lekarskie dla artystów, gdzie każdy artysta może się zgłosić o bezpłatną poradę i pomoc lekarską. Chorzy obłożnie zawiadamiają przewodniczącego okręgu, który ich odwiedza i przysyła w razie potrzeby lekarza. Rodzina artysty będąca na jego utrzymaniu, ma prawo korzystania z ambulatorjum. Komitet Honorowy tej akcji stanowią: Paul Chabas, prezes Tow. Art. Franc. A. Dauchez, prezes Tow. Narod. Sztuk Pięk., F. Jourdain, prezes Salonu Jesiennego i P. Signac prezes Salonu Niezależnych.

Senator M. Charabot wystąpił z propozycją wydania marki pocztowej na rzecz artystów i bezrobotnych pracowników intelektualnych.

Dekretem Prezydenta Republiki Francuskiej z dn. 16. XII ub. r. ustanowiono kasę bezrobocia dla artystów, z której w marcu pierwsza grupa artystów pobrała już subwencje.

W odpowiedzi na apel o pracę dla artystów miasto Dieppe rozpisało konkurs interesujący zarówno architektów, jak i malarzy na zaprojektowanie części letniskowej miasta. Przewidywane są: basen pływacki z kawiarnią i esplanadą, z alejami i plantacjami. Korty tenisowe z budynkiem klubu tenisistów. Park sportów i gier otoczony plantacjami z dwoma skwerami, przeznaczonemi dla dzieci, park automobilowy, park wystawowy z odpowiednim budynkiem. Sztuczna plaża piasczysta z kabinami, kawiarnią, małą groblą portową i odskoczniami oraz garażem dla motorówek. Bulwary, ulice i place z rozszerzeniem tych, które wchodzą w odnośny obszar.

P. Hautecoeur zwrócił się za pośrednictwem pisma La France Judiciare do sfer prawniczo-sądowych o pomoc dla artystów. Rezultatem apelu była tombola urządzona na wielką skalę w Palais de Justice.

W celu niesienia pomocy artystom utworzyły się ogniska dla artystów: Koło im. Francois Villon'a, 43 Bld. de Vaugirard, ognisko dla bezrobotnych artystów i pracowników intelektualnych, gdzie wydaje się posiłki po 2 i po 3 fr. Koło im. Ronsard'a, 2 Rue Ronsard, o takich samych zadaniach jak poprzednie, wreszcie ognisko «Pour que l'esprit vive», 2 Rue de L'Abbé-de-l'epée.

W Paryżu zawiązało się stowarzyszenie artystów, które ma na celu zwiększenie ruchu kupujących. Dzieli się ono na dwa oddziały o «prawicowych» i «lewicowych» tendencjach. Na czele jednego oddziału stanął art. mal. Prinet, na czele drugiego O. Friesz. Kupujący może płacić za obraz ratami, artysta otrzymuje pieniądze tylko w terminie płatności czynszu (t. j. co trzy miesiące). Gener. Dyrektor Sztuk Piękn. p. G. Huisman, w zrozumieniu doniosłości charytatywnego zadania tego stowarzyszenia, otoczył je swą opieką i przyjął godność honorowego prezesa. Stowarzyszenie miało już swoją wystawę w Galerie Georges Petit. Cała prasa francuska przyłączyła się gorąco do tej akcji robiąc jak największą propagandę, użyczając miejsca na łamach swych dla wszelkich komunikatów, ogłoszeń, oczywista bezpłatnie. U nas czasami bywa inaczej. Np. Krak. Zaw. Związek urządzając imprezy na pomoc dla swych członków musi stale i drogo opłacać pewnemu pismu komunikaty prasowe.

Podobne stowarzyszenie istnieje od 3 lat w Holandji; 50 artystów w niem zgrupowanych dzieli między siebie rocznie 450.000 fr.

W Belgji pod naciskiem kryzysu ekonomicznego utworzono dwa lata temu w celu samoobrony pracowników intelektualnych w dziedzinie sztuki Zawodowy Związek Artystów Belgji pod nazwą: A. A. P. B. (l'Association des artistes professionnels de Belgique). W Antwerpji miał miejsce w grudniu ubiegłego roku kongres, w którym wziął także udział Camille Huysmans burmistrz Antwerpji i były minister sztuki. Dowodem zrozumienia położenia artystów jest stosunek władz i społeczeństwa do Związku. Doradcy prawni nie pobierają żadnych honorarjów i są do dyspozycji artystów. Artyści mają darmo opiekę lekarską w Ubezpieczalni Społecznej i zniżkę 50% ceny wszystkich lekarstw. Poseł Louis Pierard wystąpił w Parlamencie podkreślając obowiązki państwa wobec artystów. Niezależnie od pomocy rządowej (w ubiegłym roku związek ten otrzymał 42.000 fr. subwencji rządowej) Związek robi wszelkie wysiłki by przyjść z pomocą swym członkom. Nawiązano m. i. kontakt z szeregiem kooperatyw, w których członkowie mogą zaopatrywać się w towary po cenach niższych od normalnych. Prezesem Związku jest obecnie p. M. Kerels. Artyści i sztuka znajdują swoich aktywnych opiekunów, praktycznych organizatorów i przyjaciół — jednak za granicą — nie w Polsce.

Zawodowe Związki Pol. Art. Plastyków w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Łodzi, tak samo mają za zadanie obronę artystycznych interesów i niesienie pomocy kolegom. Nie mają jednak pomocy z zewnątrz, nie mają zrozumienia władz i zobojętniałego społeczeństwa, bałamuconego przez autorytety wątpliwej wartości artystycznej, którym jest poprostu nie na rękę wszelka taka akcja społeczna. *A. G.*

SPIS RZECZY ROCZNIKA 1933/34

ROCZNIK III (1933/34) ZAWIERA REPRODUKCJE DZIEŁ NASTĘPUJĄCYCH ARTYSTÓW:

(Cyfry oznaczają odpowiednią stronicę w tekście).



H. DAUMIER *RYSUNEK*

OD REDAKCJI

Numerem niniejszym zamykamy III rocznik (a czwarty rok kalendarzowy) naszego wydawnictwa. Wydaliśmy numer poczwórny (9—12), który zawiera 92 stron i 77 ilustracyj. Objętością swą wypełnia on nietylko normalne rozmiary przewidziane dla całości rocznika, ale je znacznie przewyższa. Zakończyliśmy bowiem III rocznik objętością 200 stronic, wobec 154 w poprzednim roczniku.

W obliczu konfliktu, jaki powstał w czerwcu b. r. na terenie artystycznym Krakowa, uważaliśmy za stosowne przeczekać okres namiętnej i rozgorączkowanej atmosfery, aby móc — z opóźnieniem wprawdzie — ale w pełnym spokoju podać opinji publicznej rzeczowy i autententyczny materjał informacyjny, wstrzymując się od polemik i odpowiadania na insynuacje i napaści.

Wydawnictwo nasze, które rozpoczęliśmy w maju 1930, a więc przed czterema zgórą laty, numerami „Hallo-Hallo — Głos Plastyków", przeistoczyło się wkrótce (grudzień 1930 r.) w „Głos Plastyków" o typie i formacie, jaki trwa do tej pory. Wykazuje ono nieustanną linję rozwoju, rozbudowy i ulepszeń, szczególnie jeśli chodzi o szatę zewnętrzną i materjał ilustracyjny.

Od roku pismo nasze jest organem ogólnozwiązkowym i posiada oddziały redakcji w Warszawie, we Lwowie, w Łodzi i w Poznaniu, których współpraca z głównym Komitetem Redakcyjnym w Krakowie staje się coraz pełniejsza i owocniejsza. Zorganizowaliśmy również przedstawicielstwo „Głosu Plastyków" w Paryżu,— pozyskaliśmy wielu nowych współpracowników i korespondentów.

Wprowadziliśmy w niniejszym roczniku dział architektury, który pozostaje pod redakcją Henryka Jasieńskiego, oraz rozszerzyliśmy ramy pisma przez działy: przeglądu prasy, czasopism oraz recenzyj książek nadesłanych, wzbogaciliśmy dział kroniki krajowej i zagranicznej. Ulepszyliśmy jakość zamieszczanych reprodukcyj i powiększyliśmy ich ilość (155 wobec 105 w II-m roczniku). Na skutek wyrażonych życzeń przystąpiliśmy (z nr. 7—8) do drukowania pewnej ilości egzemplarzy na papierze kredowym, które otrzymywać można za uprzedniem zgłoszeniem prenumeraty w podwójnej wysokości.

Cena prenumeraty jest tak niska, że abonowanie pisma artystycznego przestało być luksusem: kwota 10 Zł. za 12 numerów, starannie redagowanego i ilustrowanego czasopisma (rozłożona na raty półroczne lub kwartalne) jest dostępna dla najszerszych warstw inteligencji, nawet w czasie ogólnego zubożenia i kryzysu.

Program nasz — niezmieniony od pierwszych lat wydawnictwa — staramy się realizować możliwie najpełniej, — pokonując stale najcięższe przeszkody i nadzwyczaj trudne warunki pracy wydawniczej.

Dysponujemy wprawdzie nad wyraz skromnemi środkami finansowemi, lecz posiadamy wysokiej wartości kapitał wytrwałości, ofiarności i bezinteresowności członków Związku i współpracowników naszego pisma, którzy szukają jedynego ekwiwalentu swej pracy i wysiłku w wzrastaniu istotnych zainteresowań plastycznych, w formowaniu się głębszej kultury artystycznej i stwarzaniu dla sztuki polskiej właściwych dróg i zdrowszej atmosfery rozwoju.

Do prenumeratorów zwracamy się z prośbą o rychłe uregulowanie należności za prenumeratę zarówno zaległą, jak i za nowy IV-ty rocznik.

Do czytelników i przyjaciół naszego pisma apelujemy o propagowanie „Głosu Plastyków" i zjednywanie nowych prenumeratorów, przyczem zaznaczamy, że na podane nam adresy wysyłamy każdorazowo numery okazowe. W szczególnych wypadkach udzielamy indywidualnych zniżek, oraz ulg w regulowaniu prenumeraty.

W najbliższych numerach IV-go rocznika ukażą się między innemi następujące artykuły: T. Czyżewskiego — o J. Szermentowskim, Dra T. Dobrowolskiego — o Muzeum Śląskiem w Katowicach, Dra Wł. Dobrowolskiego — o teatrze rosyjskim, H. Gotliba — o rzeźbie współczesnej (koresp. z Paryża), A. Potockiego — wspomnienie o Wł. Ślewińskim, A. Pronaszki — o teatrze nowoczesnym, J. Wolffa — o Muzeum Narodowem w Warszawie, Dra St. Świerza-Zaleskiego — o kolekcji hr. L. Pinińskiego na Wawelu. Nadto artykuły Fr. Biedarta o sztuce francuskiej, omówienia plastyki jugosłowiańskiej, sowieckiej, dalszy ciąg ankiety p. t. Plastycy o sobie, oraz tłumaczenia listów Cézanne'a, Odilon-Redon'a, wyjątków z dzieł Elie Faure'a etc. etc.

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW" PLAC ŚW. DUCHA, L. 5, TEL. 117-08. — KONTO CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.

NUMERY ODBIJANE NA PAPIERZE KREDOWYM: PRENUMERATA ROCZNA 20.— ZŁ. — NUMER POJEDYNCZY (ZA UPRZEDNIEM ZGŁOSZENIEM) 2 ZŁOTE. — PRZESYŁKA POZA RYCZAŁTEM: 25 GR., ZAGRANICĘ 50 GR.

ADRES PRZEDST. REDAKCJI I ADMIN. W PARYŻU: „GŁOS PLASTYKÓW", 28 RUE PERNETY, PARIS XIV-E

PRENUMERATA ROCZNA ZAGRANICĄ: 12·— ZŁ. (35·— FR. FR.). NUMER POJEDYNCZY 1·25 ZŁ. (3·50 FR. FR.).

OGŁOSZENIA: 1 MILIMETR NA SZEROKOŚĆ SZPALTY 80 GR., W TEKŚCIE 1·— ZŁ. SZPALTA MA 9 CM. SZEROKOŚCI

Nakład i wydawnictwo Zawod. Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie — Redaktor odpowiedzialny Eug. Geppert
Kraków — Druk W. L. Anczyca i Spółki — Klisze S. Welanyka.